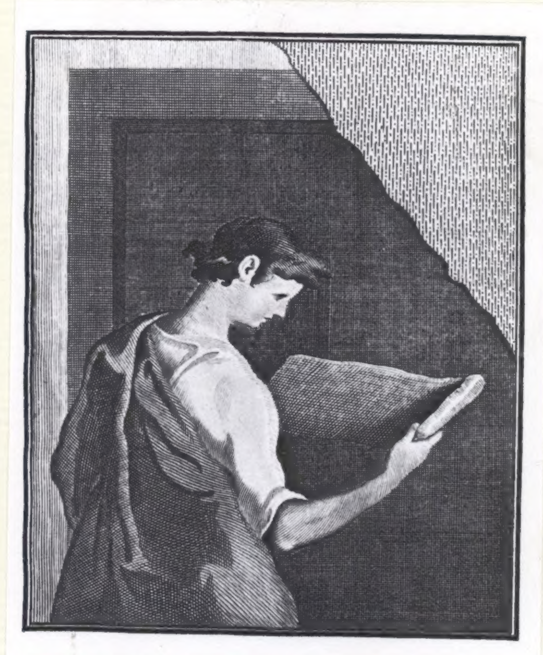
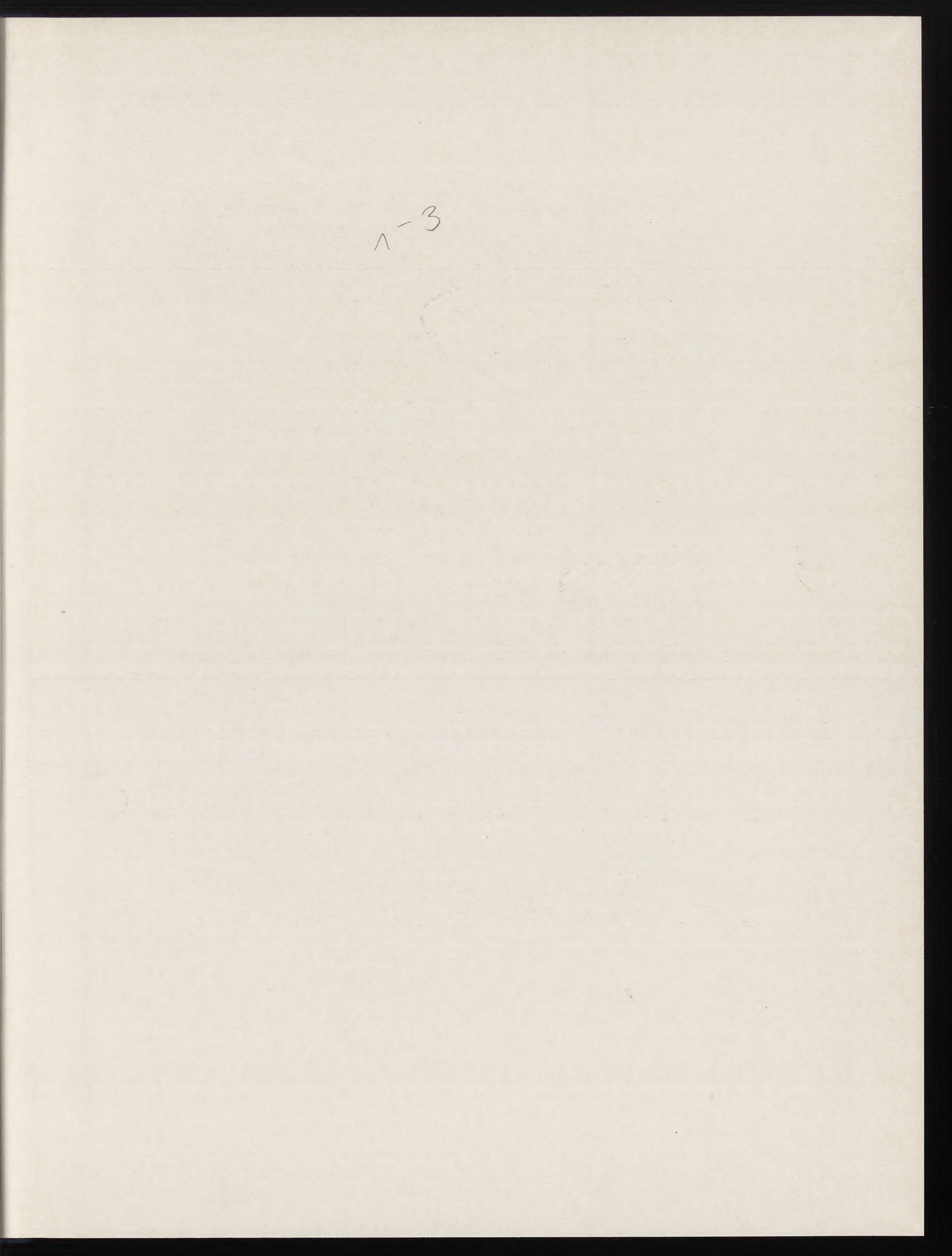










«Ans Vaterland, ans teure, schließ dich an.»

Gemälde in der Aula des Kaiser-Wilhelm-Gymnasiums zu Aachen
von Professor Willy Spatz, Düsseldorf.

Museums-Verein zu Aachen

Aachener Kunstblätter

Im Auftrage des Vorstandes herausgegeben

von

Dr. Hermann Schweitzer

Museumsdirektor



Heft I

AACHEN

Druck und Verlag der Aachener Verlags- u. Druckerei-Gesellschaft G. m. b. H.

1906

Was wir wollen.

Der Vorſtand des Muſeums-Vereins zu Aachen hat ſich entſchloſſen, ſtatt der bei den Kunſtvereinen ſonſt üblichen Nietenblätter alljährlich eine kleine Schrift, die «Aachener Kunſtblätter», allen Mitgliedern des Vereins zu überreichen.

Die Aachener Kunſtblätter werden jeweils den Jahresbericht des Muſeums-Vereins bringen und über die Tätigkeit des Muſeums, namentlich über die Neuerwerbungen, eingehend Auskunft geben. Die Aachener Kunſtblätter ſollen auch dazu dienen, das Verſtändnis für die vorhandenen Sammlungen des ſtädtiſchen Muſeums zu fördern. in kleineren Artikeln werden die einzelnen Abteilungen nach und nach in Wort und Bild geſchildert werden. Die Blätter ſind nicht nur dazu beſtimmt, die Freude und lebendige Teilnahme für das Kunſtſchaffen unſerer Vorfahren wachzurufen und rege zu halten, auch die künſtleriſchen Ziele unſerer heute lebenden Künſtler müſſen mit Aufmerkſamkeit verfolgt und nach Kräften unterſtützt werden.

Der Vorſtand hofft auf dieſem Wege in den weiteſten Kreiſen der Aachener Bürgerſchaft das Intereſſe für das ſtädtiſche Suermondt-Muſeum und die permanente Ausſtellung des Muſeums-Vereins zu erhalten, dem Vereine neue Mitglieder zuzuführen und für die Aufgaben und Beſtrebungen des Muſeums ſtets neue Freunde und Gönner zu werben.



Inhalt.



Verzeichnis der Abbildungen.





Bericht über die Tätigkeit des Museums-Vereins
im Jahre 1905.

Die Tätigkeit des Museums-Vereins war im abgelaufenen Jahre eine äußerst rege. Neben der stets wechselnden Ausstellung moderner Gemälde sind eine Reihe von Sonderausstellungen veranstaltet worden, die viel Interesse erweckten, wie auch die zahlreichen Ankäufe, die von privater Seite erfolgten, beweisen. Die Neueinrichtung der Verlosung von Werken aus allen Gebieten der Kunst und des Kunstgewerbes hat es dem Verein ermöglicht, selbst beträchtliche Ankäufe zu diesem Zwecke zu machen.

Von den Sonderausstellungen ist in erster Linie die Ausstellung japanischer Farbenholzschnitte zu nennen. Herr Professor Georg Oeder in Düsseldorf, der ebenso feinsinnige Künstler wie Sammler, hatte die außerordentliche Liebenswürdigkeit, aus seiner Sammlung, die nach Umfang und Auswahl die erste in Deutschland ist, eine Kollektion japanischer Farbenholzschnitte zu leihen, welche die historische Entwicklung dieses eigenartigen, für die moderne europäische Kunst so eminent anregenden Kunstzweiges an ausgesucht schönen Blättern veranschaulichten. Die Ausstellung erregte die lebhafteste Teilnahme aller kunstliebenden Kreise. Wir erfüllen eine angenehme Pflicht, wenn wir Herrn Professor Georg Oeder auch an dieser Stelle für sein großes Entgegenkommen unsern warmgefühltesten Dank aussprechen.

Die nächste Sonderausstellung brachte orientalisches Kunstgewerbe, persische und indische Keramiken, türkische, persische und indische Metallarbeiten, indische Webereien, Stickereien, Holzschnitzereien, Einlegearbeiten und orientalische Teppiche.

Es folgte eine Ausstellung farbiger Steinzeichnungen, bei denen die Auswahl namentlich im Hinblick auf den Schulschmuck getroffen wurde, moderner Kinderspielsachen der namhaftesten Künstler auf diesem Gebiete und Bilderbücher. Auch diese Ausstellung erfreute sich des regsten Interesses, wenn auch die Ankäufe nicht sehr zahlreich waren.

Dagegen hat die Ausstellung deutscher Keramiken, die von der großherzoglichen Majolikamanufaktur in Karlsruhe, von der fürstlich Isenburg-Büdingschen Manufaktur in Wächtersbach, von Professor Kornhas-Karlsruhe, Muß-Altona, von Heider-Elberfeld, Schmidt-Pecht und Seidler-Konstanz, von Schwarz-Nürnberg, Rosenthal-Kronach beschickt war und bei der auch originelle Erzeugnisse ländlichen Kunstfleißes, wie die Tonarbeiten von Walter in Michelstadt (Odenwald) und Hessische Bauerntöpfereien von Marburg zu sehen waren, großen Anklang gefunden.

Die Verlosungsausstellung fand in den ersten Novemberwochen statt. Die Zahl der Gewinne

betrug 180. Anerkennung fand es, daß die meisten graphischen Arbeiten gerahmt waren, so daß den glücklichen Gewinnern keine weitern Kosten entstanden. Die Einrichtung, daß jeder Gewinner aus einer bestimmten Klasse von Gewinnen wählen konnte, soll auch in Zukunft beibehalten werden.

Besonders reich war die Weihnachtsausstellung beschickt, nicht nur waren eine ganze Anzahl charakteristischer Werke bedeutender Künstler, wie Hans am Ende, Fritz von Wille, Hoffmann-Fallersleben, Müller-Kurzwelly, Hugo Mühlig, Harrison-Compton, Strützel und eine ganze Kollektion vortrefflicher Arbeiten von Otto Boyer ausgestellt, sondern es waren auch über 150 graphische Arbeiten der namhaftesten englischen und amerikanischen Meister und eine sehr reichhaltige Auswahl von Gegenständen der japanischen Kleinkunst und gute Farbenholzschnitte zu sehen.

Im Jahre 1905 kamen 640 Oelgemälde, Aquarelle und Pastelle, 45 plastische Arbeiten aus dem Gebiete der graphischen Kunst (Radierungen) Algraphien, Steinzeichnungen und Holzschnitte) 695 Nummern, kunstgewerbliche Arbeiten 930 Stück, also im ganzen 2310 Gegenstände zur Ausstellung.

Von hiesigen Künstlerinnen und Künstlern haben im verflossenen Jahre ausgestellt: Die Damen Fräulein Anna Böing, Paula Eudell, Lilly Rohmer und Berta von Waldthausen, die Herren P. Bücken, Th. Bienen, C. Binternagel, E. von den Driesch, M. Emonds-Alt, W. Evers, Professor A. Frenz, A. J. Gollrad, M. Jancke, Geh. Baurat W. Keller, E. Klinkenberg, J. Mataré, P. Recht, C. von Reth, W. & A. Schiffers, Hofjuwelier H. Steenaerts und Stiftsgoldschmied Aug. Witte.

An größern Kollektionen sind zu nennen: Die Ausstellung der Münchener Künstlerinnen, eine Kollektion italienischer Künstler, die so vornehme Sammlung von Porträts des leider bald darauf verstorbenen Meisters Wilh. Meyer-Lüben (Berlin), die heroischen Landschaften von Professor Eduard Kanoldt († Karlsruhe), die Eifellandschaften von Fritz von Wille (Düsseldorf) und Maria Kunz (Bonn), die Historien- und Genrebilder von Professor Werner Schuch (Berlin) und die großgesehenen Landschaften von Walther Besig (Dresden) und Albert Stagura (Diessen am Ammersee). Führungen von Schulen, Vereinen und für Mitglieder des Museums-Vereins wurden 16 abgehalten, an denen 410 Personen im ganzen teilgenommen haben.

Wie auch aus der steigenden Besucherzahl (siehe Jahresbericht des Museums) hervorgeht, ist die Entwickelung des Vereins fortschreitend eine gute, und da der Verein auch für das jetzige Vereinsjahr eine stattliche Zahl neuer Mitglieder gewonnen, scheint der rasche Aufschwung eine dauernde Blüte zu zeitigen.





(Fig. No. 3.) Hauptwand des Skulptursaales im städtischen Suermondt-Museum.

Jahresbericht des städtischen Suermondt-Museums
über das Verwaltungsjahr 1905/06.

(1. April 1905 bis 31. März 1906.)

Verwaltung der Sammlungen.

Die Haupttätigkeit war auf die Inventarisierung der Museumsbestände gerichtet. Die Inventare werden zunächst als Zugangs-Inventare für die einzelnen Abteilungen angelegt. Daneben werden von allen Abteilungen auch wissenschaftlich genaue Zettelkataloge teilweise mit Zeichnungen gefertigt, welche die Einteilung nach historischen und stilistischen Gesichtspunkten ermöglichen. Etwa ein Drittel der Museumsbestände war bis zum 1. April 1906 katalogisiert. Von der Bibliothek wurde ein Zettelkatalog angelegt, der im Bibliotheksaal selbst aufgestellt ist.

Der Oberlichtsaal im 2. Stocke, der bisher Zeichnungen und Reproduktionen nach Rethelschen Werken enthielt, wurde in eine Skulpturen-Galerie umgewandelt. Bei der Aufstellung der Skulpturen war mehr ein künstlerischer Gesamteindruck, als eine streng historische Reihenfolge hauptsächlich deshalb erstrebt, weil die durch sechs Türen unterbrochenen Wandflächen eine Anordnung in letzterem Sinne sehr erschwerten. Den Grundstock dieser Sammlung bildet die Dr. Franz Bock'sche Stiftung, zahlreiche Neuerwerbungen und die Skulpturen der Steiger'schen Kollektion haben diese Sammlung auf das glücklichste ergänzt, so daß sie wohl zu den bedeutenderen der Rheinprovinz gerechnet werden muß.

Schon im vorigen Verwaltungsjahre war eine prachtvolle Rokokovertäfelung aus einem Hause der Hauptstraße in Burtscheid durch Kauf in den Besitz der Stadt übergegangen, die jetzt aufgestellt wurde. Es ist damit ein sog. Burtscheider Zimmer eingerichtet worden. Das zweifenstrige Zimmer hat auf beiden Seiten je eine schön geschnitzte zweiflügelige Tür und an der den Fenstern gegenüberliegenden Seite eine Glaswand mit Flügeltüren, die nach einem schmalen, wieder zweitürigen Gang führen. Die Decke ist eine treue Nachbildung einer Stuckdecke aus dem Wespienhause, die Wände wurden mit hellgelbem Seidenstoff bespannt, so daß das Zimmer jetzt einen sehr vornehmen Eindruck gewährt.

Die Steigersche Sammlung, die im November in dauernden Besitz des Museums überging, wurde in den zwei Zimmern des 2. Stockwerkes aufgestellt

in denen früher moderne Zimmereinrichtungen und neuzeitliches Kunstgewerbe ausgestellt war. Allerdings ist diese Aufstellung keine sehr günstige, da die reichhaltige Sammlung zu gedrängt gestellt werden mußte, so daß viele der Kunstwerke nur in sehr beschränkter Weise zur Geltung kommen.

Durch die Neueinrichtungen hat das 2. Stockwerk des Museums eine wesentliche Umgestaltung erfahren, leider mußten aber auch viele Sammlungsgegenstände infolge von Platzmangel magaziniert werden, so ein großer Teil der Aquensien, ein Teil der Coumontschen Medaillenstiftung und die modernen Zimmereinrichtungen. Auch von den Gemälden mußte ein Teil in das Magazin gebracht werden, da es an Platz für die Ausstellungen des Museums-Vereins mangelte. Es wäre sehr zu wünschen, daß möglichst bald durch einen größeren Anbau dem großen Platzmangel gesteuert würde.

Ausgrabungen wurden vom Museum in diesem Jahre keine veranstaltet.

Der bisherige Assistent Herr Hubert Faber ist auf 1. Mai 1905 aus dem Dienste des Museums ausgeschieden, an seine Stelle trat als wissenschaftlicher Hilfsarbeiter Herr Baupraktikant Erwin Vischer ein.

Besuch und Benutzung der Sammlungen.

Der Besuch des Museums und der von dem Museums-Verein veranstalteten Ausstellung moderner Kunstwerke war dauernd ein guter. Die Gesamtzahl der Besucher belief sich auf 37 531 gegen 34 321 im Jahre 1904. Die Zahlen verteilen sich auf die einzelnen Monate wie folgt:

	Besucher bei freiem Eintritt	Mitglieder des Museums-Vereins	Bei 50 Pfg. Eintritt	Bei 25 Pfg. Eintritt	Gesamtzahl der Besucher
Januar . . .	1786	275	32	242	2335
Februar . . .	2466	402	59	334	3261
März	1638	332	52	254	2276
April	2248	384	94	352	3078
Mai	1890	358	94	289	2631
Juni	2144	404	82	306	2936
Juli	2240	416	148	313	3117
August	2856	565	296	557	4274
September . .	2349	492	224	395	3460
Oktober . . .	2757	690	91	374	3912
November . .	1863	443	21	242	2569
Dezember . .	2630	778	50	224	3682
	26867	5539	1243	3882	37531

An Führern durch das Museum wurden 336 verkauft.

Fünf Gemälde wurden im Laufe des Jahres kopiert.

Die Zahl der Benutzer der Bibliothek ist immer noch nicht ganz sicher festzustellen, da namentlich Sonntags mancher Besucher es unterläßt, seinen Namen in das aufliegende Buch einzutragen. Eingeschrieben haben sich im ganzen 1983 Benützer. 129 Bücher sind ausgeliehen worden.



(Fig. No. 4.) Anonymer niederrheinischer Meister um 1480.

Vermehrung der Sammlungen.

Das Rechnungsjahr 1905 (1. April 1905 bis 31. März 1906) war für das Museum ein besonders günstiges, da durch Geschenke und Ankäufe die Bestände um 687 Nummern mit einem Gesamtwerte von 67006 Mark vermehrt wurden.

Vor allem ist die Sammlung Steiger, die im November 1905, nach dem Tode des Rektors Steiger, von Düsseldorf-Derendorf in das Museum übergeführt worden ist, zu nennen. Die Sammlung gibt ein treffliches Bild von dem, was in den siebziger und achtziger Jahren ein kunstsinniger geistlicher Herr, ohne allzu große Mittel aufzuwenden, noch in der Rheinprovinz zusammenbringen konnte. Der Hauptwert der Sammlung besteht in Möbeln, bei denen man die Entwickelung von der

Gotik bis zum Barock sehr gut verfolgen kann, und in den schönen Holzskulpturen, von denen besonders sieben kleine gotische Heiligenfiguren flämischer Herkunft und eine feine, frühgotische Elfenbeinmadonna hervorgehoben sein sollen. Auch einige sehr hübsche Hinterglasmalereien, ein romanisches Rauchfaß und ein kleiner Leuchter müssen noch genannt werden.

Die Galerie des Museums erhielt vier Gemälde von Gönnern des Museums geschenkt. In dem großen Bilde von Professor Arthur Kampf wird eine Episode aus der Geschichte Aachens behandelt, die Deputirten Dr. Jos. Vossen und Nik. Cromm bitten den General Jourdan um Schonung und Nichtausführung des Conventbeschlusses, nach dem Aachen zerstört werden sollte. Die Herren Kommerzienrat Leo Vossen, Geh. Kommerzienrat C. Delius, Kommerzienrat J. Cüpper, Geh. Kommerzienrat A. Kirdorf, Kommerzienrat Reiß und Fabrikant Aug. Ferber haben dieses Bild gestiftet. Herr Justizrat Springsfeld schenkte eine Winterlandschaft von Hugo Mühlig, Herr Geh. Kommerzienrat Carl Delius eine kleine Flußlandschaft von Kaspar Scheuren und die Erben der Familie Dr. Jungbluth, vertreten durch Herrn Amtsgerichtsrat Krapoll, eine Himmelfahrt und Krönung Mariä, niederrheinisch, Ende 15. Jahrhunderts.

Auch die Skulpturensammlung wurde namentlich durch die schönen Holzskulpturen der Steigerschen Sammlung bedeutend erweitert. Herr Geh. Kommerzienrat Louis Beissel schenkte eine süddeutsche gotische Holzfigur, Heilige mit Buch und Palme.

Die kunstgewerbliche Abteilung erhielt durch die Steigersche Sammlung, die im 2. Hefte der „Aachener Kunstblätter“ eingehend in Wort und Bild geschildert werden soll, eine starke Vermehrung.

Von Möbeln bekamen wir durch Kauf einen sehr schönen, eingelegten Renaissance-Ueberbau-Schrank, eine Rokokokomode und ein feines Louis XVI. Schreibschränkchen. Aus dem Nachlasse des in Rott verstorbenen Herrn Domschatzmeisters Lennartz wurden neben einigen kleinern Stücken ein eingelegtes Kohlscheider Innungsbeil und eine sehr interessante kleine gotische Brauttruhe aus Leder mit Kupferbeschlägen erworben.

Unsere noch sehr bescheidene Waffensammlung erhielt als Geschenk von Herrn Rentner Mathée einen Reitersäbel aus Napoleonischer Zeit, angekauft wurden 9 Stangenwaffen, Hellebarden und Partisanen.

Da das Museum bis dahin noch kein älteres Fahrzeug besaß, wurde ein geschnitzter Bauernschlitten (um 1730), Jonas mit dem Walfisch darstellend, und ein reichgeschnitzter, bemalter Barockschlitten erworben.

Von Herrn Architekt Georg Krämer, Professor Dr. Savelsberg, Pharmazeut G. Kurz, Fabrikant A. Thissen wurde ein Nuppenglas (sog. Maigelein) und 24 beim Neubau der Germania-Fischhalle an der Korneliusstraße gefundene Aachener Krüge und von der Rheinisch-Westfälischen Disconto-Gesellschaft 14 Aachener Töpfe (15. bis 16. Jahrh.), die bei den Fundamentierungsarbeiten in der Elisabethstraße ausgegraben wurden, geschenkt. An andern Keramiken erhielt das Museum zwei Töpfe von Jenneney (Ausstellung in Lüttich), einen Teller mit dem Haupte Christi, von Professor Kornhas, Karlsruhe, eine Platte mit dem Ecce homo und eine Johannisbüste der großherzoglichen Majolikamanufaktur in Karlsruhe, 6 Fuldaer Porzellane und ein sog. Wallfahrtshörnchen. An Textilien bekamen wir einen gestickten Stab einer rheinischen Casel (16. Jahrh.) und eine Anzahl (30 Nummern) Brokat- und Sammetmuster des 17. bis 18. Jahrh., als Geschenk von Herrn Webeschul-Direktor a. D. X. Reiser, ein Stück eines Kaschmir-Shawls, und von Frau Alexander Hofmannn ein feingesticktes Tuch.

Von Aquensien sind zu nennen: 4 Stein-Kapitäle (13. Jahrh.), eine Säulenbasis und ein gotisches Säulchen als Geschenke von Herrn Steinmetzmeister Baecker, eine Wappenplatte der Burtscheider Abtissin Anna Franziska von Louchin d'Awans (1775—1788) und zwei Inschriftsteine mit dem Wahlspruche der Burtscheider Abtissin Anna Karola Margaretha von Renesse (1713 bis 1750) „Dominus providebit“ und den Jahreszahlen 1735 u. 1741. Von dem Vorsitzenden des „Kameradschaftlichen Bundes“ Herrn Johann Wehrens, hier, wurde eine Trommel aus den achtundvierziger Jahren geschenkt. Außerdem wurde ein Modell des ehemaligen Hochalters im hiesigen Münster erworben.

Die Münzsammlung erhielt 7 Nummern Zuwachs, eine siberne ovale Schulprämienmedaille 1706, eine silberne sogenannte Judenmedaille, ein silbernes Ratszeichen 1708 (in der Größe eines Markstückes), eine Suitenmedaille Conrad I. (von C. Wermuth), die Medaille auf den 70. Geburtstag des Oberbürgermeisters von Cöln, Wilhelm Becker, von Herrn C. Arbenz, hier, eine silberne Plakette zum 300jährigen Jubiläum des Salzbrunnens Oberbrunnen und von der Lütticher Ausstellung die Ausstellermedaille in Bronze.

Eine ganz bedeutende Vergrößerung hat auch die Bibliothek des Museums erfahren, aus der Stiftung Swenigorodskoy erhielten wir 73 Nummern mit 118 Bänden und außerdem wurde

die kunstwissenschaftliche Abteilung der Reumontschen Bibliothek wieder in das Museum zurückgebracht. Von den Erben Dr. Jungbluth bekam die Bibliothek Naglers Künstlerlexikon, Bartsch, le peintre graveur, Watelet, Dictionnaire des arts de peinture und einige kleinere Werke. Herr H. F. Macco, Privatgelehrter, hier, schenkte der Bibliothek des Museums sein Werk, Geschichte und Genealogie der Familie Pastor.

Verzeichnis der Neuerwerbungen.

In diesem Verzeichnisse wird die Anzahl der im Rechnungsjahr 1905 durch Geschenk oder Ankauf neu hinzugekommenen Gegenstände aufgezählt. Die bedeutenderen Stücke werden einzeln hervorgehoben, beschrieben und in Abbildungen wiedergegeben.



(Fig. No. 5) Anonymer niederrheinischer Meister von 1526. Die lieben Schmerzen der Maria.

Gemälde.

53 Nummern.

Scheuren, Caspar Johann Nepomuk, Maler und Radierer, geb. den 22. August 1810 zu Aachen, gest. den 12. Juni 1886 in Düsseldorf. Schüler seines Vaters und der Düsseldorfer Akademie unter Lessing und Schirmer, seit 1855 Professor in Düsseldorf.

Flußlandschaft. Rechts am Ufer wird eben eine Barke, die noch das große Segel aufgezogen hat, abgerüstet. Links neben dem Schiffe steht ein Fischer und eine Frau, beide vom Rücken gesehen. Im Hintergrunde sieht man das leichtansteigende jenseitige Ufer, davor einige Segelbarken. Ziemlich bewölkter Himmel.

Leinwand. Höhe 28 cm. Breite 38 cm.

Geschenk des Herrn Geheimen Kommerzienrates Carl Delius, hier.

Mühlig, Hugo, Maler, geb. 9. November 1834 zu Düsseldorf, tätig in Düsseldorf.

Winternachmittag. Auf einem von der Sonne beschienenen Schneefelde ziehen Jäger und Treiber heimwärts. Den Schluß, der im Gänsemarsch ziehenden Leute, bildet ein Treiber, der zwei geschossene Hasen auf dem Rücken und einen in der Hand trägt. Hinter ihm gehen zwei Jagdhunde. Rechts auf einem kleinen Hügel eine Gruppe beschneiter Bäume. Links stehen ganz vereinzelt zwei Bäumchen.

Signatur rechts unten: H. Mühlig Ddf. — Leinwand. Höhe 56 cm. Breite 91 cm.

Geschenk des Herrn Justizrates Carl Springsfeld, hier.

Moucheron, Isaac de (gen. Ordonnance), Maler, geb. um 1670 in Amsterdam, gest. ebenda am 20. Juni 1744. Sohn und Schüler von Frederik de Moucheron des Aelt. Holländische Schule.

Landschaft mit antiken Ruinen. Rechts erhebt sich ein schöner Triumphbogen, der von Bäumen umgeben ist. Davor auf hohem, mit Genien geschmückten Sockel eine große Marmorvase, links im Mittelgrunde ein ebenfalls von Bäumen umstandener Rundbau. Der Mitte zu, neben dem Triumphbogen sitzt ein Mann, dessen Oberkörper nackt ist, auf einem Steine, eine vor ihm stehende Frau spricht mit ihm.

Signatur rechts unten: J. Moucheron. — Leinwand. Höhe 33 cm. Breite 25 cm.

Sammlung Steiger.

Anonymer niederrheinischer Meister um 1480.

Himmelfahrt und Krönung Mariä. Die Madonna wird von der Taube des heiligen Geistes zu dem auf Wolken ruhenden Throne Gottvaters und Christi emporgetragen. Die beiden ersten Personen der Dreieinigkeit halten die Krone in die Höhe, welche die Gottesmutter empfangen

soll. Vom Throne geht ein Spruchband aus, auf dem die Worte stehen:

veni dclibão spõs̃ mẽ veĩ coronãbe͛z

(canticum canticorum IV. 8. Veni de Libano, sponsa mea, veni de Libano, veni: coronaberis etc.) Unten blickt man in ein hübsches mit Bäumen bestandenes Tal. Links auf Felsen stehen zwei Engel, über denen ein Spruchband angebracht ist, auf dem die fragenden Worte zu lesen sind:

Que est ista que assendit de deserto delicijs

(Canticum canticorum VIII. 5. Quae est ista, quae ascendit de deserto deliciis. affluens etc.) Auf der rechten Seite knien drei Jungfrauen mit einem Spruchbande, auf dem die Antwort steht:

ista ē speciosa inter filias jhr̃lm viderũt eã filie syon

Ueber dieser Gruppe läßt sich ein Mann in Mönchsgewande von einem Engel in die Höhe ziehen, das Spruchband besagt:

Trahe me post te

(C. c. I. 3. Trahe me: post te curremus in odorem unguentorum tuorum). Rechts und links vom Throne je ein musicierender Engel in Wolken, der Engel rechts mit dem Spruchbande:

Tota pulchra es

(C. c. IV. 7. Tota pulchra est, amica mea, et macula non est in te.) Das Spruchband des linken Engels besagt:

qm̃ pulchre sunt gressus tui

(C. c. VII. 1.) quid videbis in Sulamite, nisi chorus castrorum? Quam pulchri sunt gressus tui in calceamentis etc.)

Tannenholz. Höhe 92 cm. Breite 71 cm. (Fig. No. 4.)

Geschenk der Erben Familie Dr. Jungbluth, vertreten durch Herrn Amtsrichter Krapoll, hier.

Anonymer niederrheinischer Meister. (1526). Die sieben Schmerzen der Maria. Die Madonna, im grauen Gewande mit weißem Kopftuche und weißem, goldumränderten Mantel, sitzt auf einem Felsen und legt die Linke auf die vom Schwerte durchbohrte Brust. In der herabhängenden Rechten hält sie einen Rosenkranz. Um die goldene Scheibe des Heiligenscheins flattert ein Spruchband, auf dem die Worte stehen:

sicut lilium inter spinas

(Hohes Lied Salomonis II. 2. sicut lilium inter spinas, sic amica mea inter filias). Um die Figur der Madonna herum sind dann sieben runde Medaillons mit folgenden Darstellungen: Beschneidung Christi, Flucht nach Aegypten, der Jesusknabe unter den Schriftgelehrten im Tempel, Dornenkrönung Christi, Christus am Kreuze, Maria und Johannes, Kreuzabnahme und Grablegung. Links oben ein kleiner Engel mit einer flachen Schüssel und einem Handtuche darüber und einer Kanne. Rechts ein Engel mit der Schandsäule und einer Geißel. Von der ursprünglichen Umrahmung ist nur noch die untere schmale Seite erhalten, auf der die Worte stehen:

Enstyn·van·holt·müeleg·xc·dny·mv͛·xxvi

(Fig. No. 5.) Aus Waldfeucht stammend.*)

Tannenholz. Höhe 128 cm. Breite 84 cm. Sammlung Steiger.



(Fig. No. 6.) Mariae Verkündigung. Anonymer Niederdeutscher Meister um 1530.

Anonymer niederdeutscher Meister um 1530. Mariä Verkündigung. In einer schönen Renaissance-Halle kniet die heilige Jungfrau an ihrem Betpulte und wendet sich etwas links zu dem Engel, der mit der Rechten nach oben zeigend, in der Linken ein Szepter haltend, auf sie zuschreitet. Ueber der Madonna schwebt in einer Strahlenglorie die Taube des heil. Geistes. Ganz oben erscheint in Wolken Gottvater. Rechts

*) Da die anderen Seiten des Rahmens neu ergänzt sind, kann man keine sichere Entscheidung treffen, ob die Unterschrift sich auf den Maler oder den Stifter des Bildes bezieht.

hinter der Madonna das große Himmelbett, daneben ein Stollenschrank mit einem Gemälde darüber, das Gottvater darstellt, wie er Moses im brennenden Dornenbusch erscheint. Das Gemälde ist oben halbrund abgeschlossen, es scheint früher das Mittelbild eines kleinen Flügelaltars gebildet zu haben. (Fig. No. 6.)

Eichenholz. Höhe 71 cm. Breite 48 cm. Sammlung Steiger.

Art des Hendrik Goltzius.

Verkündigung an die Hirten. Zwischen dunkeln Wolken ist ein lichter Strahlenglanz durchgebrochen und blendet die am Boden neben ihren Tieren gelagerten, erschreckten Hirten. Eine Frau mit einem Kinde, die rechts unter der zeltartigen Hütte ruhte, schaut zum Himmel empor. In dem Strahlenglanze erscheint der Engel mit seiner Botschaft, eine große Zahl kleiner geflügelter Engel umgeben ihn und treiben sich in den dunkeln Wolken herum.

Eichenholz. Höhe 62 cm. Breite 46 cm. Sammlung Steiger.

Miniaturen.

11 Nummern.

Kleine Medaillonbildchen mit Kriegsscenen, Bauerntänzen und Landschaften.



(Fig. No. 7.) Hinterglasmalerei, Oberdeutsch, Anfang 16. Jahrh. Anbetung der heiligen drei Könige.

Hinterglasmalereien.

5 Nummern.

Anbetung der heiligen drei Könige. Oberdeutsch, Anfang 16. Jahrh. Die Madonna, das Kind vor sich auf den Knieen, sitzt vor der Krippe, die beiden ältern Könige bieten knieend ihre Gaben dar, während der Mohr stehend den Goldbecher reicht. Rechts hinter der Gruppe ist der heilige Joseph am Herde beschäftigt und schaut verwundert auf den vornehmen Besuch. In der Mitte unten ein Wappen: Gespaltener Schild, im rechten silbernen Felde ein an den Rändern gezacktes Antoniuskreuz belegt mit einem kleinen Schilde mit einer einem kleinen Baume ähnlichen Figur. Im ebenfalls silbernen linken Felde schwarzer, auf grünem Hügel liegender Steinbock. (Fig. No. 7.)

Höhe 29 cm. Breite 24 cm. Sammlung Steiger.

Verkündigung Mariä. Oberdeutsch um 1530. Die Madonna sitzt auf einem schönen Renaissancethrone, die Hände zum Gebet erhoben, auf den Knieen ein Gebetbuch und neben sich eine Lilie. Der Engel neigt sich grüßend, hebt die Linke empor und hält in der Rechten einen von einem Spruchbande, auf dem lateinisch der Englische Gruß steht, umwundenen Stab. Links erscheint in einer Strahlenglorie die Taube des heiligen Geistes. Oben Renaissanceornament.

Höhe 24 cm. Breite 16 cm. Sammlung Steiger.

Die büßende Magdalena. Die Heilige kniet in einer felsigen Einöde, die Hände auf der Brust gekreuzt, verzückt nach oben schauend, wo auf einer Wolke kleine Engel sichtbar werden. Links neben der Büßerin liegen auf einer Felsenbank Totenkopf, Buch und Geißel. Im Hintergrunde sieht man ein Schloß. Zu den Füßen der Heiligen die Signatur: Elias Weinspach. Gewand, Felsen und Bäume sind golden mit schwarzen Umrissen, die Fleischteile, das Schloß im Hintergrund und die Wolken sind Silber, der Hintergrund grün gegeben. Der nach beiden Seiten abgeschrägte Rahmen zeigt neben reichem Rocailleornament kleine Scenen aus dem Leben der Heiligen. Unten am Rahmen in einer Kartusche steht: Maria Magdalena. 15. December 1760.

Höhe 42 cm. Breite 36 cm. Sammlung Steiger.

Taufe Christi, rechts Johannes der Täufer mit Stab, die Rechte über Christus erhoben, der mit gesenktem Blicke die linke Hand an die Brust

legt. Darüber erscheint aus dunklem Gewölke die Taube des heiligen Geistes, von Strahlen umgeben. Links vorn eine hellbeleuchtete Zuschauergruppe, bestehend aus Mann, Frau und Kind, letzteres mit dem Finger aufwärts weisend, dahinter der hell beleuchtete Jordan von mächtigen Bäumen begrenzt. Das Ganze ist in schwarz und Gold gehalten. Ende des 17. Jahrh.

Höhe 28,5 cm. Breite 21,2 cm.
Sammlung Steiger.

Liebespaar. Auf silbernem Grunde erscheint ein in Rot und Gold gehaltener, ovaler Rahmen, der oben und unten, sowie in der Mitte der Seiten durch Rokokokartuschen geziert ist. Darin ein Paar, der Kavalier in Kniehosen, Weste und langem Rock mit Dreispitz, die erhobene Linke auf einen hohen Stock gestützt, die Rechte nach vorn ausgestreckt, die Dame in langem Reifrock, die Linke mit dem Fächer auf die Schulter des Herrn gelegt, die Rechte mit Geste erhoben. Duftig gehaltene Bäume im Hintergrund, Himmel mit rosigen Wölkchen. Das Ganze ist fein ausgeführt.

Höhe 13,5 cm. Breite 10,2 cm.
Sammlung Steiger.

Glasgemälde.

4 Nummern.

Holzskulpturen.

55 Nummern.

St. Petrus. Statuette. Schwäbisch um 1500. Der Heilige ist stehend dargestellt, den Kopf etwas nach links gewendet, in der Rechten die Schlüssel, mit der Linken ein geöffnetes Buch haltend. Der Mantel, dessen Falten einen sehr schönen, großen Wurf zeigen, ist auf der rechten Schulter mit einer runden Scheibe zusammengehalten.

Lindenholz. Höhe 82 cm. Keine Bemalung. (Fig. No. 8.)

St. Barbara. Statuette. Schwäbisch um 1500. Die Heilige ist in der charakteristischen, etwas gezierten Haltung der Gotik, stehend gegeben. In der Linken hält sie den Kelch mit der Hostie darüber, mit der Rechten rafft sie ihren Mantel. Auf dem Haupte trägt sie eine zierliche Krone.

Lindenholz. Höhe 85 cm. Keine Bemalung. (Fig. No. 8.)

St. Margaretha. Statuette. Schwäbisch um 1500. Auf dem linken Arme, mit dem sie den in reichen Falten herabfallenden Mantel aufgenommen hat, trägt die stehende Heilige einen kleinen Drachen, während sie in der Rechten ein großes Schwert hält. Auch sie hat eine schöne Krone auf den lang herabfließenden Locken.

Lindenholz. Höhe 83 cm. Keine Bemalung. (Fig. No. 8.)

Alle drei Figuren gehörten wohl früher einem Altarwerke an und dürften von dem gleichen Meister gefertigt sein.



(Fig. No. 8.) St. Barbara, Petrus und Margarethe. Holzstatuetten, schwäbisch um 1500.

St. Katharina. Relief. Schwäbisch um 1500. Die stehende Heilige hält mit der Linken ein Buch, die Rechte, in der sie wohl früher das Schwert hatte, ist auf den Leib gelegt. Einen Teil des Mantels hat sie aufgenommen, so daß er sich über dem linken Arme bauscht. Auf den Locken trägt sie eine niedere Zackenkrone.

Lindenholz. Höhe 122 cm. Bemalung im 18. Jahrhundert erneuert.

St. Katharina von Alexandrien. Niederrheinisch um 1400. Die Heilige hält in der Linken das Rad und die Rechte stützt sie auf das Schwert. Am Kopfe Abarbeitung für eine Krone.

Eichenholz. Höhe 41 cm.
Sammlung Steiger.

Erzengel Michael. Niederrheinisch, 15. Jahrh. Der Engel in ritterlicher Rüstung, tritt mit dem linken Fuße auf den am Boden liegenden Teufel. Er stößt ihm mit der Linken die Lanze in den Rachen und schwingt weit ausholend mit der andern Hand das Schwert zum tötlichen Schlage. Das jugendliche Gesicht des Engels ist von einer reichen Lockenfülle umrahmt.

Vollrund gearbeitete Figur aus Lindenholz. Höhe 78 cm. Aeltere Bemalung.

Sammlung Steiger.

Füßen kenntlich, und Katharina von Siena mit vier kleinen Bettlerfiguren, ähnlich einem Schutzmantelbilde. Vlämisch um 1480. Die durchschnittlich 35 cm hohen Figürchen stammen wahrscheinlich von einem größeren Flügelaltare. Die alte Bemalung ist nur an wenigen Stellen aufgefrischt. Ergänzt sind nur die Palmzweige, welche die drei Erstgenannten in den Händen haben.

Lindenholz. Höhe 37 cm.

Sammlung Steiger.

St. Quirinus. Niederrheinisch, Anfang 16. Jahrh.



(Fig. No. 9.) St. Christophorus, Quirinus, Katharina von Alexandrien und Maria mit Kind.

Der Heilige, der römischer Kriegstribun war, erscheint hier in ritterlicher Tracht, über die er einen langen Mantel geworfen hat, in der erhobenen rechten Hand hält er eine Lanze, mit der Linken stützt er sich auf seinen Schild mit den neun Kugeln.

Eichenholz. Höhe 42 cm. (Fig. No. 9.)

Sammlung Steiger.

Madonna mit dem Jesuskinde. Vlämisch um 1400. Maria trägt auf dem linken Arme das Kind, das mit beiden Händchen einen Vogel hält. In der Rechten hat die Madonna einen Zweig, dessen oberer Teil abgebrochen ist. Im Rücken der vollrund gearbeiteten Figur ist eine durch einen Vierpaß verschlossene Oeffnung, in der sich Reliquien befinden. Alte Polychromierung.

Lindenholz. Höhe 36 cm. (Fig. No. 9.)

Sammlung Steiger.

Vier kleine Statuetten heiliger Frauen. St. Barbara, neben sich den Turm, Agnes mit dem Lamme, Margaretha, an dem Drachen zu ihren

St. Katharina von Alexandrien. Niederrhein., Anfang 16. Jahrhundert. Die Heilige hält ihre Attribute Schwert und Rad und trägt auf dem Haupte eine Krone. Zu ihren Füßen ist die Halbfigur eines heidnischen Königs dargestellt,

der in der Rechten einen Kelch hält und mit der Linken sich an seinen langen Zwickelbart faßt.

Vollrunde Eichenholzfigur mit alter Bemalung. Höhe 42 cm. (Fig. No. 9.)

Sammlung Steiger.

St. Christophorus. Statuette. Niederrheinisch, Anfang 16. Jahrh. Unter seiner Last gebeugt geht der Riese mit weiten Schritten durch das Wasser. Mit der Rechten hält er das segnende Christkind, das auf seinen Schultern sitzt, während er sich mit der Linken auf seine gewaltige Keule stützt.

Eichenholz. Höhe 41 cm. (Fig. No. 9.)

Sammlung Steiger.

Prophetenfigur. Hochrelief. Oberdeutsch um 1500. Mit sprechender Gebärde erhebt die auch als „Christus als Prediger" gedeutete Figur die Rechte, während sie in der Linken ein großes Buch hält. Der Heilige trägt ein enganliegendes auf der Brust verschnürtes Wams, das den Hals frei läßt, und eine lange Schaube, deren langherabhängende Aermel durch zwei Schlaufen vorn zusammengehalten werden. Auf dem Kopfe hat er eine ganz niedere Reifenkrone. Es ist ein kostümlich höchst interessantes Stück.

Lindenholz. Höhe 133 cm. Bemalung erneuert.

Mutter Anna selbdritt. Niederrheinisch. Anfang 16. Jahrh. Mutter Anna auf einer Bank sitzend, erhält von der vor ihr stehenden Maria das Kind dargereicht. Das Kind liegt auf dem Leibe, hält in dem linken Händchen ein kleines Körbchen und schaut zur Mutter Anna auf. Diese Gruppe ist namentlich in bezug auf das Kostüm der Mutter Anna bemerkenswert.

Lindenholz. Höhe 58 cm.

Sammlung Steiger.

Bischof mit Drache zu seinen Füßen, der in den Bischofsstab beißt. An dem Stabe, mit dem herabhängenden Sudarium, sind oben drei Nischen mit musicierenden Putten. Der Bischof hat eine reich verzierte Inful auf dem Haupte, der Mantel wird auf der Brust von einer großen Schließe, mit einer Rosette zusammengehalten. Der rechte Arm ist gehoben, die Hand fehlt leider. Vollrund geschnitzte Figur, die entweder den Benediktiner-Abt Johann von Reims († 545) oder den Bischof Romanus von Rouen († 639) darstellt.

Niederrheinische Figur aus Eichenholz aus der Zeit um 1520. Nach der Angabe des frühern Besitzers aus Karken bei Heinsberg stammend. Die Skulptur war nicht gefaßt. Höhe 104 cm.

Sammlung Steiger.



(Fig. No. 10.) Altärchen.
Niederrheinisch, Anfang 16. Jahrh.

Altärchen mit Mutter Anna, Maria und dem Jesuskinde. Niederrheinisch, Anfang 16. Jahrh. Die beiden heiligen Frauen sitzen auf einer Bank, Mutter Anna zeigt mit der rechten Hand auf ein aufgeschlagenes Buch in ihrer Linken; die Madonna hält das stehende Christkind, das mit der Rechten segnet, während es in der Linken die Weltkugel hält. Ueber dieser Gruppe schwebt die Taube des heiligen Geistes. Das Ganze in einem hübschen mit Maßwerk verzierten und bemalten Gehäuse.

Lindenholz. Höhe 60 cm. (Fig. No. 10.)

Sammlung Steiger.

Maria mit dem Jesuskinde. Oberdeutsch. Zweite Hälfte des 17. Jahrh. Die Madonna trägt das lebhaft bewegte Kind auf der rechten Hand, während sie es mit der Linken um den Leib faßt. Der Mantel der Gottesmutter ist mit einem breiten Ornamentsaume versehen. Die aus Buxbaum geschnitzte, mit dem Postamente 29 cm hohe Statuette ist wahrscheinlich als Modell für einen Goldschmied geschaffen.

Sammlung Steiger.

Madonna auf der Weltkugel. Statuette. Mitte 18. Jahrh. Maria steht auf der auf Wolken

ruhenden Weltkugel, um die sich ein Drache ringelt. Leicht vorgebeugt trägt die Madonna das Christkind, das in seinen emporgestreckten Händchen eine Kugel hält. Eine vortrefflich bewegte und höchst charakteristische, elegante Rokokoarbeit.

Lindenholz. Höhe 46 cm. (Fig. No. 11.)

Sammlung Steiger.

Ecce Homo. Relief, Oberdeutsch, Anf. 16. Jahrh. Das dornengekrönte Haupt Christi ganz von vorn gesehen, von einem großen goldenen Heiligenscheine umgeben. Papiermasse bemalt. Von der Insel Oberwerth bei Koblenz.

Höhe 53 cm. (Fig. No. 12.)

Sammlung Steiger.

Skulpturen aus Elfenbein, Wachs, Kittmasse, Papier.

9 Nummern.

Anbetung der heiligen drei Könige. Gotisch. Niederrhein. Hälfte eines Diptychons. Unter einem etwas breiten Spitzbogen sitzt die Madonna rechts, vor sich auf den Knieen stehend hat sie das ganz bekleidete Kind, daß sich nach dem vor ihm knieenden Weisen umwendet. Dieser König, der seine abgenommene Krone in der Rechten hält, bietet mit der Linken seine Gabe dar. Hinter ihm stehen, jugendlicher gebildet, die beiden andern Könige, von denen der eine auf den Stern rechts oben deutet, während der andere mit der Linken eine Geste der Verwunderung macht.

Elfenbein. Höhe 6,1 cm. Breite 4,6 cm. (Siehe Fig. No. 18.)

Sammlung Steiger.

Thronende Madonna mit Kind. Frühgotische Elfenbeinschnitzerei, nach Angabe des ehemaligen Besitzers aus Wassenberg stammend. Die Himmelskönigin sitzt auf einem reich profilierten Throne, vor sich auf dem linken Knie das ganz bekleidete, segnende Kind. Am Throne, am Halse, Haar und der Krone der Madonna Spuren von Bemalung und Vergoldung. Die rechte Hand der Muttergottes fehlt.

Höhe 10 cm. (Siehe Fig. No. 18.)

Sammlung Steiger.



(Fig. No. 11.) Madonna auf der Weltkugel.

Skulpturen aus Ton oder Stein.

72 Nummern.

Wappenhalter. Sandstein, 16. Jahrh. Ein knieender wilder Mann, etwas nach rechts schauend, hält einen Schild vor sich mit dem Wappen von Chur-Pfalz.

Höhe 35 cm.

Sammlung Steiger.

Büßende Magdalena. Bemalte Tonfigur, angeblich aus Köln, 17. Jahrh. Die Heilige liegt langgestreckt an der Erde, nur den Kopf stützt sie auf den rechten Arm, vor ihr liegt ein Totenkopf.

Länge 23 cm.

Sammlung Steiger.

Eine Sammlung von 66 kleinen **bemalten Tongruppen,** zumeist von Theod. Sohn. Dieser Künstler war im dritten und vierten Jahrzehnt des 19. Jahrh. in Ziezenhausen, Amt Stockach, tätig. Eine berühmte Folge von ihm ist die Nachbildung des Totentanzes am Barfüßerkloster in Basel. Es sind 41 Gruppen, die alle nur möglichen Stände umfassen, vom Kaiser und Papst bis herunter zum Bettelmann, den Schluß bildet der Künstler selbst mit seiner Familie. Die Arbeiten dieser Art sind in der Regel Reliefs, auf der Rückseite ausgehöhlt, die nach dem Brande in den natürlichen Farben bemalt worden sind. Die Höhe schwankt zwischen 16—18 cm, die Breite richtet sich natürlich nach der Anzahl der dargestellten Figuren. Diese kleinen Gruppen dienten als Ersatz für die teueren Porzellanfiguren und Gruppen. (Fig. No. 13.)



(Fig. No. 12.) Relief aus Papiermasse, Ecce homo.

Skulpturen aus Eisen, Bronze, Silber.

9 Nummern.

Auferstandener Christus. Bronze, Augsburg (?), 16. Jahrh. Christus stehend, den rechten Arm gehoben, die Linke hielt jedenfalls früher die Kreuzfahne. Der Heiland hat nur ein Lendentuch um, über den Rücken fällt ein großes Manteltuch.

Höhe 12 cm.

Sammlung Steiger.

Christus an der Schandsäule. Getriebenes Silberrelief, vielleicht Kölner Arbeit, 17. Jahrh. Christus ist, etwas in sich zusammengesunken, an eine korinthische Marmorsäule gebunden. Müde ist sein Haupt auf die Brust geneigt. Links steht ein Engel, der die Geißeln hält, rechts ein Engel mit einem Hammer und den drei Nägeln. Am Boden rings herum die Leidenswerkzeuge, darunter auch das Schwert des Petrus, auf dem das abgehauene Ohr des Malchus zu sehen ist. Ueber Christus schweben zwei kleine, verehrende Engel. Das Halbrund ist durch einen Wolkenkranz abgeschlossen, in dem vier Engelsköpfe sichtbar werden.

Höhe 20 cm. Breite 16 cm. (Fig. No. 14).

Aus der Sammlung des verstorbenen Domschatzmeisters Lennartz.



Kunstgewerbe.

Holzarbeiten.

93 Nummern.

30 Nummern tyroler Flachschnitzereien aus der Gotik und der Frührenaissance.

Eingelegter Ueberbauschrank. Niederrheinisch, 16. Jahrh. Zweitüriger Unterbau auf kantigen Füßen, Uebergangsstück zwischen schwach ausladenden Gesimsen mit durchgehender Schublade, Gesims des Ueberbaues auf 2 jonischen Pilastern ruhend, Kasten selbst mit festem Mittelstück und zwei seitlichen Türchen. Die Friese, sowie die Pilaster weisen teils Grotesken-, teils Moreskenornament auf, die Füllungen der unteren Türen tragen je eine bauchige Vase mit symmetrisch daraus hervorwachsenden Pflanzen mit Lilien und Phantasieblumen, die Schublade zeigt zu beiden Seiten des Mittelstückes Rankenornamente. Das Mittelstück des Kastens ist mit aufsteigendem Pflanzenornament, die beiden Türchen jeweils mit einer Architekturperspektive dekoriert. Der Fries unter dem Konsolen tragenden Abschlußgesims zeigt Rankenornament mit spiralen Endigungen und läuft seitlich ebenso weiter, während die Füllungen der Seitenteile mit einem um einen Mittelstab laufenden Flechtmuster in rechteckigen Feldern geziert sind.

Höhe 163 cm. Breite 125 cm. Tiefe 59 cm.

Kleiner Schreibschrank, Eichenholz, Louis XVI. Auf hohen gekehlten Füßen sitzt der 2 Schubladen enthaltende Unterbau, der von dem schrägen Pultdeckel abgeschlossen wird, darüber zweitüriger Aufsatz mit bogigem Abschluß, von Vase und davon auslaufender, beiderseits herunterhängender Lorbeerguirlande bekrönt. Die Friese sind mit Flechtband und Perlschnur geziert, die Füllungen haben breites Rahmenwerk mit Rosetten in den einspringenden Ecken, der Rand der untern Schublade trägt Kanneluren mit darüber gelegten Festons. Beachtenswert sind die mit Medaillons und Guirlanden ausgestatteten zierlichen Schlüsselschilde und Handgriffe aus Messing.

Höhe 204 cm. Breite 82 cm. Tiefe 51 cm.

Kommode, Eichenholz, Rokoko. Die bewegt verlaufende Vorderseite hat drei Schubladen übereinander, die unten durch eine reich ausgebogte



(Fig. No. 13.) Einzelne Gruppen des Totentanzes von Theodor Sohn.

Linie abgeschlossen sind und auf 2 Löwentatzen ruhen. Die Schubladen tragen einfach profiliertes Rahmenwerk, das in Rocailleornament ausläuft und jeweils in der Mitte eine Kartusche mit Schlüsselschild, sowie beiderseits messingene Handgriffe aufweist. Die Seiten sind gerade und einfach profiliert.

Höhe 92 cm. Breite 143 cm. Tiefe 67 cm.

Gotische Truhe, Eichenholz, rheinisch. Die einfache Kistenform ist durch reichaufgelegte schmiedeeiserne Bänder mit immer wiederkehrenden, vierteiligen Blattrosetten dekoriert. Diese Bänder sind an der Vorderseite und den Seitenteilen senkrecht, sowie an den Ecken um diese herumlaufend angeordnet, während sieben quer über den Deckel laufen, die zum Teil abgebrochen sind. An der Vorderseite ein breites, ausgelapptes Schloßblech mit Schlüsselführung, auf dem Deckel beweglicher, ovaler Handgriff, der Rand des Deckels weist Ueberreste von einem glatten Kantenbeschlag auf. Im Innern seitliche Lade mit Deckel. Spuren von roter Bemalung sind besonders an den Seiten gut erhalten.

Höhe 24 cm, Länge 66,5 cm, Breite 48 cm. Sammlung Steiger.

Kleine gotische Truhe, Eichenholz, rheinisch. Niedere Stege, in stilisierte Löwentatzen ausgeschnitten, tragen die Truhe, die vorn mit spätgotischem Blendwerk in rechteckiger Umrahmung dekoriert ist und ein einfaches Schloßblech mit Schlüsselführung hat. Der Deckel ist mittels zweier langer, spitzausgeschmiedeter Bänder an der Rückwand befestigt. Innen kleines Seitenfach mit Deckel.

Höhe 33,5 cm. Breite 52 cm. Tiefe 32,5 cm. Sammlung Steiger.

Gotisches Bett, Eichenholz, rheinisch. Die Wangen sind jeweils in 6 glatte Füllungen geteilt, Kopf und Fußwand sind hochgeführt (letztere etwas niederer) und durch Längssprossen oben verspannt. Die Kopfwand zeigt nach innen in 3 Reihen übereinander je 3 Felder, die untern glatt, die mittlern mit Pergamentrollenornament, die obern mit rheinischem Bandornament mit Maßwerk und Trauben in den Zwickeln dekoriert. Die Fußwand weist nach außen gleichfalls übereinander glatte Füllungen, solche mit Pergamentrollenornament und zuoberst ähnliche Bandornamentik auf; doch treten bei letzterer statt der Trauben reich konturierte Blätter hinzu, wobei die beiden äußern je ein Wappen haben. Es ist ein geteilter Schild, der oben einen Turnierkragen mit drei Hängeln, unten einen Stern mit sechs Strahlen zeigt.

Höhe 196 cm. Breite 191 cm. Tiefe 165 cm. Sammlung Steiger.

Stollenschrank, Eichenholz, rheinisch, 16. Jahrh. Auf niedern, glatten Stollen baut sich in zwei ungleichen Geschossen der Schrank auf. Der untere, höhere Teil hat eine Zweifüllungstür zwischen zwei gleichfalls in der Höhe geteilten festen Seitenstücken, der obere, niedrigere weist ein festes Mittelstück und zwei seitliche Türchen auf; kräftiges Gesims. Alle Füllungen der Vorderseite sind mit feinprofiliertem, flachem Pergamentrollenwerk verziert, die der Seitenflächen sind glatt. Die Türchen sind mit langgezogenen, in Blätter endigenden Bändern beschlagen und tragen große Schloßbleche mit Schlüsselführungen und Riegelverschlüssen in verzinntem Eisen.

Höhe 170 cm. Breite 150 cm. Tiefe 58 cm. Sammlung Steiger.

Refektoriumstisch, Eichenholz, rheinisch, 18. Jahrh. Die lange, schmale Platte sitzt auf kräftig profilierter Zarge. Die Seitenwangen sind bewegt konturiert, mit Voluten und Akanthus dekoriert und endigen jeweils in 2 Löwenklauen. Davon gehen nach innen langgezogene Stützen in S-

Form mit Akanthusblättern zur Unterstützung der Platte aus. Der Tisch stammt nach Angabe des frühern Besitzers aus dem Kloster Hohenbusch.

Höhe 79 cm. Länge 362 cm. Breite 60 cm.

Bemalter Holländischer Eckschrank, Rokoko. Der Grundriß hat die Form eines Viertelkreises; der Schrank besteht aus einem Untersatz mit zwei Türen, einem Zwischenstück mit drei Schubladen und dem gleichfalls zweitürigen Aufsatze und schließt in Wellenlinien mit einfachem Kehlgesims samt krönender Kartusche ab. Das tiefblaue Rahmenwerk ist in Gold bemalt mit Akanthus, Rocailleornament und Blumen in leichten Linien, während die Türen buntfarbige Blumensträuße in Vasen auf hellblauem Hintergrunde zeigen.

Höhe 216 cm.
Tiefe 76 cm.
Sammlung Steiger.

Die an Möbeln sehr reiche Steigersche Sammlung wird im nächsten Hefte, wie schon früher bemerkt, eingehend besprochen werden.

Metallarbeiten.

70 Nummern.

Bronzemörser, Aachen 1569, mit glatten, eckigen Henkeln. Am oberen, vortretenden Rande die Inschrift: «Hoffenunck ernert Got», in der Mitte des Rumpfes die Fortsetzung «beschert anno 1569»; hierzu ein Stößer.

Höhe 13 cm. Oberer Durchmesser 13 cm.
Unterer Durchmesser 10 cm.
Sammlung Steiger.

Bronzemörser, Aachen 1612, mit Delphinhenkeln, einem schmalen und einem breiten Rankenfries und einer Inschrift am breiten Rande: «Van Godt komt al. Ao. 1612.»

Höhe 13 cm. Oberer Durchmesser 14 cm.
Unterer Durchmesser 10,5 cm.
Sammlung Steiger.

Bronzemörser, Aachen 1626, mit Delphinhenkeln, unterer Fries mit verwischtem Rankenornament und Kartuschen, oberer Fries schmäler mit zierlichem Rankenwerk, am oberen Rande die erhabene Inschrift: LOF GODT VAN AL Ao. 1626.

Höhe 12 cm. Oberer Durchmesser 13 cm.
Unterer Durchmesser 6 cm.

Stöfchen, Aachen 17. Jahrh. Kastenform, deren vier Seitenteile, von denen eines als Türchen dient, große getriebene Fratzen aufweisen. Der Deckel hat elegante Akanthusranken, die sich in Spiralen um eine gravierte Mittelrosette entwickeln, glatter, beweglicher Bogenhenkel.

Höhe 15,5 cm. Breite 16 cm.
Sammlung Steiger.



(Fig. No. 14.) Silberrelief. Christus an der Schandsäule.

Stöfchen, Messing, Ende 17. Jahrh. Kastenform, die vier Seitenteile mit je einer erhabenen Rosette dekoriert, von der nach den vier Ecken getriebene Akanthusblätter ausgehen. Der in ähnlicher Weise ausgestattete Deckel weist statt der Rosette einen durchbrochenen, mittleren Ring auf. Beweglicher Bogenhenkel.

Höhe 16,3 cm.
Breite 20 cm.

Romanischer Leuchter, Messingguß, rheinisch. Die hohe mit Durchbrechungen versehene Tülle ruht auf dem Haupte eines sitzenden, stilisierten Löwen mit flachgehaltener Mähne und geöffnetem Rachen, in dem die Zähne und die Zunge sichtbar werden. Der S-förmig gekrümmte Schweif dient als Griff.

Höhe 13,5 cm.
Sammlung Steiger.

Spätgotischer Leuchter, Messing, rheinisch. Der breite Tropfteller wird von 3 durch sitzende Löwen flankierte Füße getragen, darüber sechsseitiger mit Basis und Reifen gezierter Schaft, der in einen langen, gleichfalls sechsseitigen Dorn ausläuft.

Höhe 29,7 cm.
Sammlung Steiger.

Zwei Wandleuchter, Messing, rheinisch, Rokoko. Die länglich-ovale Wandplatte zeigt um den glatten Spiegel reich geschwungenes Linienwerk mit Rocailleornament und krönender Kartusche. Die

bauchige, rosettenartig getriebene, tiefe Tropfschale sitzt an S-förmigem Arme.

Höhe 35,5 cm. Breite 20,2 cm.

Zwei Wandleuchter, Messing, rheinisch, Rokoko. Die länglich-ovale Wandplatte ist gleichfalls in reichen, geschwungenen Konturen gehalten und mit Rocaille, Schilfblättern und Blumen geziert, im mittleren, etwas herausgetriebenen Spiegel erscheint ein Männer- bezw. Frauenkopf mit Perücke. Die mit Blattrosetten gezierten zwei Tropfschalen sitzen an S-förmigem Arme.

Höhe 49 cm. Breite 36 cm.

Taufkanne mit Schüssel, 17. Jahrh. Der untere bauchige Teil der Kanne ist profiliert und mit herumlaufenden Akanthusblättern geziert, desgleichen auch der Fuß. Die obere Partie ist glatt und hat vorn einen breiten Auslauf, hinten einen bogigen Ansatz. Die tiefe, runde Schüssel zeigt am Rande, sowie um den Standplatz der Kanne einen ähnlichen Akanthusfries wie diese. Gestempelt London, darum 3 Engelsmarken, überschrieben: «Agel», unterschrieben: «Tin».

Höhe 18 cm. Durchm. der Schüssel 32 cm.
Sammlung Steiger.

Gravierter Zinnbecher, Köln 17. Jahrh. Der Becher hat einen niedern, profilierten Fuß und ist am oberen Teile mit Kartuschen geziert, die in ovalen Rahmen Liebespaare im Gespräch und beim Essen in bürgerlichem Zeitkostüm einschließen. Am Boden findet sich der Kölner Stempel mit den 3 Kronen, darnnter IVG.

Höhe 18 cm.
Sammlung Steiger.

Gläser

22 Nummern.

Humpen, Glas mit Emailmalerei, Deutsch, Anfang des 18. Jahrh., cylindrische Form mit flachem, wenig vortretendem Fuße. Am obern Rande ist der Spruch gemalt: «Drinck mit Frewden und Halte dich Bescheiden 1712»; darunter erscheint in einem ovalen, von Lorbeerzweigen gebildeten Felde der Apostel Petrus mit doppeltem Schlüssel und Buch, daneben in gleicher Umrahmung der Erzengel Michael mit Wage und Schwert und im dritten Felde die Inschrift: «zu einem wilkom bin Ich gemacht, nicht Retlich ist, der mich veracht, der mich aber willig Drincket auss, den hab Ich gern in meinem Huss. anno christi 1712.» Darunter die Erklärungen: «S. petrus, Princeps



(Fig. No. 15.) Humpen mit Emailmalerei.

Apostuloru~; S. Michael, dux Angeloru~, Trib, Mercatoru~ patroni.»

Höhe 20,5 cm. (Fig. No. 15.)
Sammlung Steiger.

Pokal, Glas geschliffen, 18. Jahrh., mit breitem Fuß, der durch Rosette und herumlaufende Guirlande ausgezeichnet ist, der niedere Schaft ist prismatisch geschliffen und trägt den nach oben stark breiter werdenden Kelch, letzterer hat zwischen leichten Akanthusranken zwei Darstellungen: Amor 2 Herzen mit einer Fackel entzündend und eines mit dem Pfeil durchbohrend, darüber die erläuternden Inschriften: «die nicht brenen zind ich an» «die hohen ich vorletzen kan.»

Höhe 22 cm.
Sammlung Steiger.

Pokal, Glas geschliffen, 18. Jahrh., mit breitem, glattem Fuß, kurzem, prismatisch geschliffenem Schaft und hohem, stark sich erweiterndem Kelche. Letzterer ist durch vier Vierpässe, dazwischen gelegte Rosetten und einen oben wie unten herumlaufenden Fries aus Dreiviertelkreisen geziert. Der Deckel trägt einen aus leichtem Rankenwerk gebildeten Fries, der spitze Knauf oben ist — ebenso wie der Schaft — in Rot filigraniert.

Höhe 19,5 cm.
Sammlung Steiger.

Pokal, Glas geschliffen, 18. Jahrh., mit breitem Fuß, prismatischem Schaft; auf dem polygonalen Kelche erscheint in ovalem Rahmen ein Krieger mit Dreispitz und Degen, der über einem Blumenstrauch hinweg einer Dame ein flammendes Herz anbietet, das Ganze von Palmwedeln umgeben. Entgegengesetzt die Inschrift: «Das gedenckt mein härtz und spricht der mund: wan gott wil und ich bleib gesundt, so wiel ich dein ehgemal sein und schänken dir das härtze mein.» Ausgebauchter Deckel, mit dünnen Zweigen geziert und in spitzem Knauf endigend.
Höhe 17,7 cm.

Weihwassergefäß, Glas, rheinisch, 18. Jahrh., zum Aufhängen. Der Behälter ist polygonaltrichterförmig mit gewelltem Rande, sonst glatt, die Rückwand flammenförmig mit Pressungen verziert, in der Mitte von einem Oval durchbrochen, das rot filigraniert ist, ebenso wie die dareingesetzte 8-förmige Figur.
Höhe 28 cm.
Sammlung Steiger.



(Fig. No. 16.) Schüssel mit dem dornengekrönten Haupte Christi, von Professor Kornhas, Karlsruhe.

Keramik.

168 Nummern.

Sechs Stücke Fuldaer Porzellane mit blauem Dekor: Teekanne, Kaffeekanne, zwei kleine Kännchen, Schwenkkumpe und Zuckerschälchen. Die beiden erstgenannten Stücke haben als Marke das kleine Kreuz, die vier andern das doppelte F mit der Krone darüber.

Kleine Biskuitgruppe, Kind mit Schäfchen. Berlin 1803 — nach 1810. Das nackte kleine Mädchen sitzt neben einem Lämmchen, mit dem es spielt und ihm Blumen zu verzehren gibt.
Höhe 8 cm.
Sammlung Steiger.

Die Malerei und die Bildhauerkunst. Biskuitfigürchen. Berlin 1837—1844, mit der blauen Marke K P M und dem Szepter darüber. Die Malerei wird durch einen in einen Schlafrock gehüllten kleinen Jungen dargestellt, der in der Rechten einen Pinsel hält. Die Bildhauerkunst wird ebenfalls durch einen kleinen Jungen personifiziert. Er trägt Kniehosen, einen langen Rock und auf dem Kopfe eine Mütze; mit dem rechten Fuße tritt er auf einen Holzhammer und in der Hand hält er ein Modellierholz.
Höhe 9 cm.
Sammlung Steiger.

Sommer und Winter, zwei kleine allegorische Figuren, Büsten, Frau mit Aehrenkranz, alter Mann mit Pelzrock, auf teilweise vergoldetem Sockel. Porzellan. Höchst.
Höhe 9 cm.
Sammlung Steiger.

St. Barbara. Statuette. Siegburg, Anfang 16. Jahrh. Die stehende Heilige hält in der rechten Hand ein aufgeschlagenes Buch, in der linken eine Palme. Rechts neben ihr steht der Turm. Vorderseite und Rückseite sind je aus einer besondern Form ausgepreßt und zusammengesetzt. Keine Glasur.
Höhe 19 cm. (Siehe Fig. No. 18.)
Sammlung Steiger.

Maria mit dem Kinde. Statuette, Siegburg, 17. Jahrh. Die Madonna hält mit beiden Händen das Kind, das sein Köpfchen an sie schmiegt, vor der Brust. Sie steht auf einem sechseckigen, niederen Postamente. Ganz bemalt.
Höhe 18 cm. (Siehe Fig. No. 18.)
Sammlung Steiger.

Schenkkanne, braun glasiert, Raeren 1583. Die vasenförmige Leibung verjüngt sich spitzzulaufend nach dem einfach profilierten Fuße zu. Auf der Schulter und unterhalb des Mittelfrieses Kerbschnitte. Der hohe cylindrische Hals ist einfach geriefelt. Um die Leibung ein 4,8 cm hoher Fries mit Bauerntanz, darüber der Spruch: GERET · DU · MVS · DAPR · BLASEN · SO · DANSEN · DEI · BVREN · ALS · WEREN · SEI · RASEN · FRI · VF · SPRICHT · BASTOR · ICH · VERDANS · DI · KAT · MIT · EN · KOR ·
Höhe 20 cm.
Sammlung Steiger.

Delfter Fayence. Dose in Form einer liegenden Kuh. 18. Jahrh. Die nach links gelagerte Kuh wendet den Kopf gegen den Beschauer. Der Rücken mit Kopf ist abnehmbar und bildet so den Deckel der Dose. Die Farbe ist ein leichtes Gelb und ein ebensolches Violett.

Höhe 16 cm.

Sammlung Steiger.

Kleine Dose in Form eines Truthahnes. Buntfarbige Fayence, Höchst, 18. Jahrh.

Butterdose in Form eines auf dem Neste sitzenden Kiebitzes. Buntfarbige Fayence, Delft, Mitte 18. Jahrh. Marke: P (vielleicht Johannes Pennis, 1702—1788).

Suppenterrine. Wahrscheinlich Straßburger Fayence 18. Jahrh. Ovales Gefäß mit Deckel, weißglasiert und mit reliefierten Blumensträußen in vielfarbiger Muffelmalerei verziert.

Länge 27 cm. Höhe 19 cm.

Sammlung Steiger.

Zwölf Porzellanteller, Frankenthal, 18. Jahrh. Der leicht gewellte Rand ist in sechs Felder geteilt, in denen abwechselnd ein Blumenstrauß in leichtem Relief, weiß, und wieder in bunter Malerei gegeben sind. Im Spiegel bunter Blumenstrauß und einige Streublumen.

Sammlung Steiger.

Milchkännchen, englische Cream-Ware, Anfang 19. Jahrh. Birnförmig mit weitem Ausguß und einfachem Fuß, zierlicher, gedoppelter Henkel an den Ansatzpunkten mit Reliefblumen geschmückt. Vorn ein schwarzes Ueberdruckbild, in einem Garten geht eine Dame mit zwei Kindern spazieren.

Höhe 13 cm.

Teedose, gleicher Herkunft und mit demselben schwarzen Ueberdruckbilde.

Höhe 9 cm.

Sammlung Steiger.

Schale mit Christuskopf, von Professor Kornhas, Karlsruhe. Die tiefe, grau glasierte Schale mit silbernem Lüsterglanz zeigt das vornehm und edel modellierte dornengekrönte Haupt Christi von vorn gesehen.

Durchmesser 40 cm. (Fig. No. 16.)

Büste des Johannesknaben aus der großherzoglich badischen Majolikamanufaktur in Karlsruhe.

Höhe 31 cm.

Majolikaplatte mit dem dornengekrönten Haupt Christi, aus der gleichen Manufaktur.

Höhe 36 cm. Breite 33 cm.

Textilien.

16 Nummern.

Gesticktes Kaselkreuz, rheinisch, 15. Jahrh. Der Fond wird von Goldfäden gebildet, die mittels roter Seidenfäden je paarweise so aufgenäht sind, daß ein Flechtmuster entsteht. Darauf ist das eigentliche Kreuz in braunem Stoff mit schrägen, violetten Stichen befestigt. Christus selbst ist mit Nimbus und Dornenkrone um das auf die rechte Schulter geneigte Haupt, vielen blutigen Wunden und flatterndem Lendentuch dargestellt. Ueber ihm ist die Rolle mit der Inschrift: INRI. angebracht, zu seinen Füßen stehen trauernd links Maria in einem Mantel und — halb durch sie verdeckt — rechts Johannes. Die Figuren sind in verschiedenen Farben größtenteils in Plattstich, einzelne Gewandpartien und die Nimben in ähnlicher Technik wie der Fond gehalten. Von der übrigen Darstellung durch einen breiten, kettenartigen Fries aus Goldfäden getrennt, der schmäler um das ganze Kreuz herumläuft, erscheint eine fünfmal von Rot und Gold geteilte Tartsche mit Spangenhelm, reicher Decke und einem Schwan als Kleinod. Die Augen, sowie bei Christus das ganze Gesicht, sind gemalt.

Höhe 104 cm. Breite 46 cm. (Fig. No. 17.)



(Fig. No. 17.) Gesticktes Kaselkreuz.

Seidenstickerei, 18. Jahrh. Auf weißem, ovalen Felde erscheint der heilige Franziskus von Assisi in brauner Kutte samt Bußgürtel und Rosenkranz vor einem Kruzifix, die rechte Hand auf einen



(Fig. No. 18.) Kirchliche Geräte, Elfenbeinschnitzereien und zwei kleine Tonstatuetten.

Totenschädel gestützt, die Linke an die Brust gelegt. Beide Hände zeigen die Wundmale Christi. Der Rahmen besteht aus einem mit Kleeblättern und Sternen besetzten Rankenfries, der von einer gelben, durch kettenartige Stickerei gebildeten Flammensonne umgeben wird; alles andere ist in Plattstich auf weißem, aufgelegten Seidenstoffe ausgeführt.

Höhe 30,5 cm. Breite 28,5 cm.

Lederarbeiten.

3 Nummern.

Kleine Truhe. Süddeutsch, 16. Jahrh. Die rechteckige Truhe mit gewölbtem Deckel ist aus Holz mit Leder innen und außen überzogen und mit breiten, flachen, schmucklosen Eisenbändern beschlagen. Diese Bänder umziehen die ganze Truhe, lassen aber rechteckige Felder frei, in denen die Lederschnittarbeit des Bezuges zur Geltung kommt. Zwei Felder der Vorderseite zeigen zwischen ornamentalen Ranken je einen steigenden Löwen. Die zwei Felder auf den Schmalseiten tragen als Verzierung hübsche, runde, eine Blume umschließende Medaillons. Die vier Felder der Rückseite sind mit einfachen Stabornamenten verziert. Der Deckel ist in zwölf Felder eingeteilt, die sich auf drei Längsreihen verteilen. In den vier vorderen Rechtecken ist jeweils ein zum Turniere reitender Ritter auf ornamentalem Grunde dargestellt. Die zwei äußern Oblonge der Mittel- und die vier der rückwärts liegenden Reihe umschließen runde Medaillons mit Frauen- und Männerköpfen. Die recht feine Lederschnittarbeit wurde offenbar nach italienischen Vorlagen ausgeführt.

Länge 45 cm. Breite 24 cm. Höhe 20 cm.

Henkelkorb, aus der Würzburger Gegend, Anfang 19. Jahrhundert. Der länglich ovale Korb erweitert sich nach oben, der Henkel verbindet im Bogen die beiden Langseiten. Das aus Rohr und Stroh bestehende Geflecht des Korbes ist innen mit Leinwand überzogen, auf das grünes Vorsatzpapier mit weißen und roten Blättern geklebt wurde. Die ganze Außenseite aber mit Deckel und Henkel überzieht buntes Leder. Auf den Langseiten steht im roten Felde eine gelb und grüne Vase, aus der Blumen der gleichen Farbe hervorwachsen. Die Felder werden von gelbem und teilweise grünen Streifen umrahmt, auf die wieder andere Zickzackmuster genäht sind. Den Deckel zieren verschiedenfarbige Streifen mit Zickzackmustern, den Henkel Schachbrettmuster.

Höhe 41 cm. Länge 41 cm.

Geschenk von Herrn Dr. Kersting, prakt. Arzt und Zahnarzt, hier.

Fahrzeuge. 2 Nummern.

Kirchliche Geräte.

12 Nummern.

Romanisches Weihrauchbecken (Thuribulum fumigatorium) Bronze, 12. Jahrh. Das Becken besteht aus zwei aufeinandergelegten, halbkugeligen, durchbrochenen Schalen, von denen die untere einen einfachen runden Fuß hat, während der Deckel die Architekturformen des Centralbaues nachahmt. An vier Punkten der Peripherie sind Oesen, durch welche 12 cm lange, unten sich verdickende, oben in einem Ringe endigende Stäbe laufen, an denen die Ketten zum Schwingen des Beckens befestigt sind. Die Ketten vereinigen

sich alle an einer mit einem Ring versehenen vierblättrigen Handhabe, in die auch eine kürzere, vom Mittelpunkte des Deckels ausgehende Kette mündet. Von oben nach unten laufende Rippen teilen den Deckel in acht spitz, nach oben zulaufende, mit Rankenwerk verzierte, durchbrochene Felder. Die Rippen sind am Kohlenbecken als Halbkreise herumgeführt, die wieder ein ornamental durchbrochenes Feld umschließen.

Durchmesser 10 cm. Höhe 15 cm. (Fig. No. 18 Mitte.)

Sammlung Steiger.

Ciborium aus Messing, datiert 1620. Den Fuß bildet eine sechsblätterige Rose, deren halbmondförmige Blätter mit eingraviertem Ornament verziert sind. Das zum Schafte überschreitende Zwischenstück ist mit langgezogenen Buckeln versehen, der sechsseitige Schaft wird in der Mitte durch einen flachgedrückten Knauf unterbrochen, den sechs kleine Engelsköpfe zieren. Die Kuppa und der Deckel mit einem Kreuze darauf bilden je eine glatte Halbkugel, beide sind später als der Fuß. Auf dem linken Schafte ist graviert: I. CHARLES, dann in einem Schilde I S verschlungen, umgeben von vier kleinen Sternen, B. BAUTEN und ein auf zwei gekreuzten Pfeilern liegendes Herz.

Höhe 30 cm. (Fig. No. 18 links.)

Sammlung Steiger.

Ciborium, Silber, 18. Jahrh. Der breite, runde Fuß ist mit Akanthusornament verziert, der vasenförmige Knauf nimmt beinahe die ganze Länge des Schaftes ein. Die tiefe Kuppa ist in der untern Hälfte mit schuppenartig übereinandergelegten Akanthusblättern dekoriert. Der nur am Rande gewölbte Deckel trägt in der Mitte eine Kugel mit einem Kreuze, und ist mit ähnlichem Ornament wie der Fuß geschmückt.

Höhe 30 cm. (Fig. No. 18 rechts.)

Sammlung Steiger.

Zwei Tragleuchter, Holz bemalt, aus Oberfranken, Ende 17. Jahrh. Die bei Prozessionen gebrauchten Tragleuchter, nach Kölner Mundart Tortschen (ital. torcia-Fackel), bestehen aus glatten, runden Stangen, die nach oben in gewundenen Säulen mit breiten kapitälartigen Bekrönungen ausgehen. Darauf sind kleine knieende Engel angebracht, die gewundene Leuchterarme mit Lichtteller und Kerzenstachel tragen.

Länge 248 cm. (Fig. No. 19.)

Zwei Prozessionszunftstangen aus Holz, bemalt. Datiert 1612, aus dem Kloster Münsterlingen stammend. (Fig. No. 19.)



(Fig. No. 19.) Tragleuchter und Prozessionszunftstangen.

Zunftstange mit der Statuette der heil. Barbara. Die elegant profilierte Stange trägt oben ein rundes Postament, auf dem die 38 cm hohe Statuette die heil. Barbara steht. Die Heilige hält in der Rechten den Kelch, die Linke ist ausgestreckt. Sie trägt auf dem Haupte eine niedere Krone, das dunkelgrüne Gewand ist goldgemustert, der Mantel golden.

Zunftstange mit der Statuette des heiligen Sebastian. Auf gleich profilierter Stange und gleichem Postamente steht die bewegte, gut modellierte Statuette des Heiligen, der an einen korallenroten Baumstamm gebunden ist. Nur ein Lendentuch und ein über den Rücken herabfließender Mantel bilden die Bekleidung. In jedem Beine, im Leibe und in der Brust steckt je ein silberner Pfeil.

Höhe der Figur 38 cm. Länge jeder Stange 189 cm.

Waffen.

10 Nummern.

Schweizer Hellebarde aus der Mitte des 16. Jahrh. Lange, vierkantige Stoßklinge, schön geschwungene Axt mit Hacken, viereckige Tülle und Ring und vier 53 cm langen Schaftfedern.

Der Schaft iſt kantig. Der Stempel zeigt ein Kreuz in oben halbrund geſchloſſenem Felde. Neben dem Kreuzſtamm rechts und links je ein Strich (wohl die ſehr vereinfachte Darſtellung von Chriſtus am Kreuz mit Maria und Johannes).

Länge 216 cm.

Schweizer Helleбarde, aus der 2. Hälfte des 16. Jahrh., mit ſehr breitem Blatt und ſcharf vortretender Rippe, kleinem Beile und S-förmiger Schneide und kleinem Hacken. Die Tülle iſt achtkantig mit zwei längern und zwei kürzern Schaftfedern, über die ſich nochmals ſpiralförmig ein ſchmales Eiſenband windet. Der runde Schaft iſt angeſtückt.

Länge 218 cm.

Deutſche Hellebarde aus dem letzten Drittel des 16. Jahrh. Die vierkantige Stoßklinge endet unten in einem runden Knaufe. Das kleine, halbmondförmige Beil iſt mehrfach durchlocht, der Hacken hat eine aufwärts und eine abwärts gerichtete Spitze. Auf dem Hacken die Marke mit einem Kreuze. Die Tülle iſt kantig und geht direkt in zwei 55 cm lange Schaftfedern über.

Länge 211 cm.

Deutſche Hellebarde aus der 2. Hälfte des 16. Jahrh., mit mehrfach durchbrochenem Beil und Hacken in Eiſenſchnitt. Das zweiſchneidige Blatt iſt unten halbrund ausgezackt, und endigt in einem runden Knaufe. Das kleine, halbmondförmig ausgeſchnittene Beil und der Hacken ſind in Eiſenſchnitt verziert, ebenſo die runde Tülle. Schaft rund.

Länge 203 cm.

Säbel mit Scheide, Anfang 19. Jahrh. Klinge leicht gebogen, Holzgriff mit Leder und Draht umwunden, die gerade Parierſtange, Bügel und Knauf, letzterer in Form eines Löwenkopfes, ſind aus Meſſing. Scheide aus Leder mit ſchwerem Meſſingbeſchlag.

Länge der Klinge: 91 cm.

Geſchenk des Herrn Rentners Wilhelm Matthée.

Münzſammlung.

7 Nummern.

Aachen. Ovale ſilberne Medaille, Schulprämie 1706. Avers: Geharniſchtes Bruſtbild, Porträt Joſeph I., im Profil nach rechts. Lorbeerkranz im Haar, auf der Bruſt das goldene Vließ.

Umſchrift: CÆSAR AQUISGRANI JOSEPHUS QUANDO SACRATUS · 1706 ·

Revers: Anſicht von Aachen, im Hintergrunde Lousberg und Salvatorberg.

Umſchrift: ISTA JUVENTUTI MERITÆ DAT DONA SENATUS.

Durchm. 44/39 mm. Gew. 26,5 gr. Vorzügl. Erhaltung.

Aachen. Silberne, ſog. Judenmedaille ohne Jahreszahl.

Avers: Hüftbild Karls des Großen, im Krönungsornate, von vorn, Kopf etwas nach rechts gegewendet. Der Kaiſer hält in der Rechten das geſchulterte Schwert und mit der Linken den Reichsapfel. Umſchrift in gotiſchen Majuskeln: CAROLUS · MAGNUS · ROMAN · IMPER · ET · FRANCOR · REX †

Revers: Anſicht des Domes von Süden. Umſchrift: FUNDATOR · TEMPLI · S · MARIE · VIRGINIS · AQUISGRANI *

Vergoldet, Felder poliert, in gedrehtem Ring gefaßt, war gehenkelt.

Durchm. 53 mm. Gew. 17 gr. Vorzügliche Erhaltung.

Varia.

72 Nummern.

Modell des im Jahre 1875 abgebrochenen Marienaltares im Aachener Münſter. Auf drei Stufen erhebt ſich die Menſa, deren lange Platte auf kräftigen Seitenwangen ruht, die vorn in Konſolen von flacher Bildung mit Kanneluren und Pfeifen darin auslaufen. Unter der Menſaplatte ſteht auf kugeligen Füßen ein mit Lorbeerkranz und Palmenwedeln ſowie mit kräftigen Ringen dekorierter Sarkophag, deſſen Seitenflächen ſchräg geſtellt ſind. Das Gleiche iſt beim Deckel der Fall. Auf einem ſtufenartigen Aufbau, der beiderſeits je drei Leuchter mit Kerzen trägt, ſteht das Tabernakel. Darüber baut ſich, von 6 Säulen mit Kompoſitkapitellen getragen, ein Baldachin mit ovalem Grundriß auf; er endigt in einer durchbrochenen, kronenartigen Laterne mit zierlichem Abſchluß. Unter dem Baldachine ſteht eine Madonna mit dem Jeſuskinde, von einer Strahlenglorie umgeben. Die Rückwand des Altares ſetzt ſich beiderſeits im Viertelkreis fort und iſt unten durch Füllungen geteilt, während in der Höhe der Säulenpoſtamente ein durchbrochenes Geländer herumläuft, auf dem neben dem Altare zwei ſtehende, an den Enden zwei knieende Engel angeordnet ſind. Zu beiden Seiten ſtehen zwei große Altarleuchter. Die Stufen, die Menſa und die unteren Partien ſind in ſchwarzem und weißem, die oberen in weißem und grauem Marmor mit Vergoldung gehalten. Dieſer Altar iſt ein gutes Beiſpiel für den Klaſſizismus in Aachen.

Höhe ca. 0,44 m.

Paradeaxt, Bergbarte genannt, wie sie bei sächsischen Bergknappen üblich war; angeblich aus Kohlscheid stammend; 2. Hälfte des 18. Jahrh. Die Axt ist mit einem durchbrochenen Kreuze und je drei zu einem Dreieck zusammengesetzten Löchern dekoriert.

Der Stiel besteht aus sieben aneinandergesetzten Knochenstücken, die durch rosettengeschmückte Friese abgegrenzt sind und in überhöhten, Rahmen gravierte Darstellungen tragen.

Oben knieen zwei Bergleute vor einem Kruxifixe mit der Inschrift darüber: «mein grubenlicht soll Jesus sein, so fahr ich frölig aus und ein.» In den fünf folgenden Feldern sind Bergleute bei ihren verschiedenen Hantierungen dargestellt. Im letzten Felde, das größer ist als die andern, ist einerseits in ovalem, gekröntem Schilde das sächsische Wappen, andererseits das Bergmannswappen mit den gekreuzten Hämmern angebracht. Darüber schwebt jeweils ein Engel, der eine mit dem Jesuszeichen IHS auf einem Bande, der andere mit einer Palme.

Diese Bergbarten, welche allein für die festlichen Umzüge der Knappen bestimmt waren, eigneten sich nicht zum Kriegsgebrauche. Ges. Länge 77 cm.

Aquensien.

6 Nummern.

Wappenstein von dem Oekonomiegebäude des Viehhofes Abteiplatz No. 12 in Burtscheid, mit dem Wappen der Burtscheider Aebtissin Anna Franziska von Louchin d'Awans (erwählt 1775, gestorben 1788). Der in mäßig hohem Reliefe gehaltene Stein ist 115 cm hoch und 109 cm breit und zeigt unter dem Wappen (siehe Schlußvignette) ein Spruchband mit der Devise: «Deus fortitudo mea.» Unter dem Wappensteine war die Jahreszahl 1776 eingehauen.

Zwei Inschriftsteine mit dem Wahlspruche «Dominus providebit» der Burtscheider Aebtissin Anna Karola Margaretha von Renesse (erwählt 1713, gestorben 1750). Der erste Stein trägt die Jahreszahl 1735 (33 cm breit, 25 cm hoch), der zweite (43 cm breit, 29 cm hoch), das Datum 1741.





(Fig. No. 21.) Balkongitter vom Hauſe Komphausbadſtraße 15.

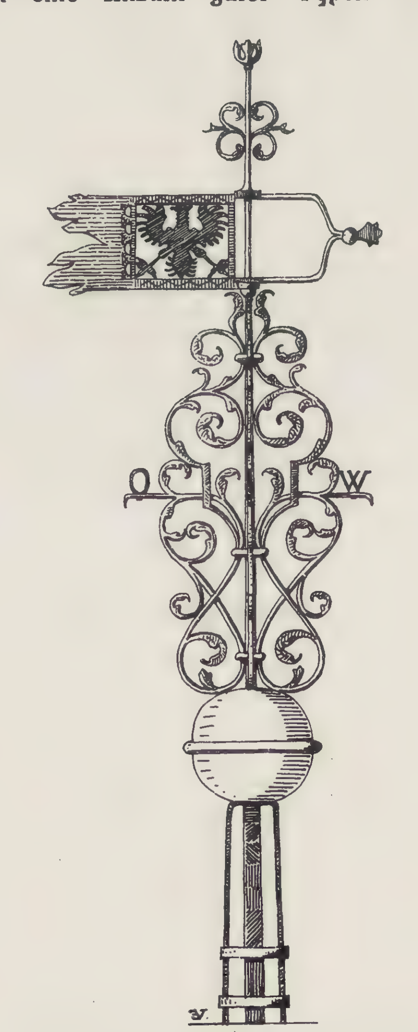
Schmiedeeiſernes Gitterwerk und verwandte Arbeiten im ſtädtiſchen Suermondt-Muſeum.

Von Muſeumsaſſiſtent E. Viſcher, Architekt.

Der Kunſtſinn und das Können der verſchiedenſten Zeiten hat ſich auch auf dem Gebiete des Schmiedehandwerks reichlich betätigt, und es ergibt ſich beim Betrachten der einzelnen Arbeiten zugleich ein intereſſantes Bild ſtiliſtiſcher Wandlungen. Leider hat von mittelalterlichem Gitterwerk Roſt und Zerſtörung durch Menſchenhand viel vernichtet, ſo daß Werke aus der romaniſchen und gotiſchen

(Fig. No. 22.) Spätgotiſches Turmkreuz.

Epoche recht ſelten geworden ſind. Dagegen ſind aus den Zeiten der Renaiſſance bis ins Rokoko hinein manche ſchöne Stücke auf uns gekommen, wie denn auch das ſtädtiſche Suermondt-Muſeum hiervon eine Anzahl guter Typen beſitzt. Im

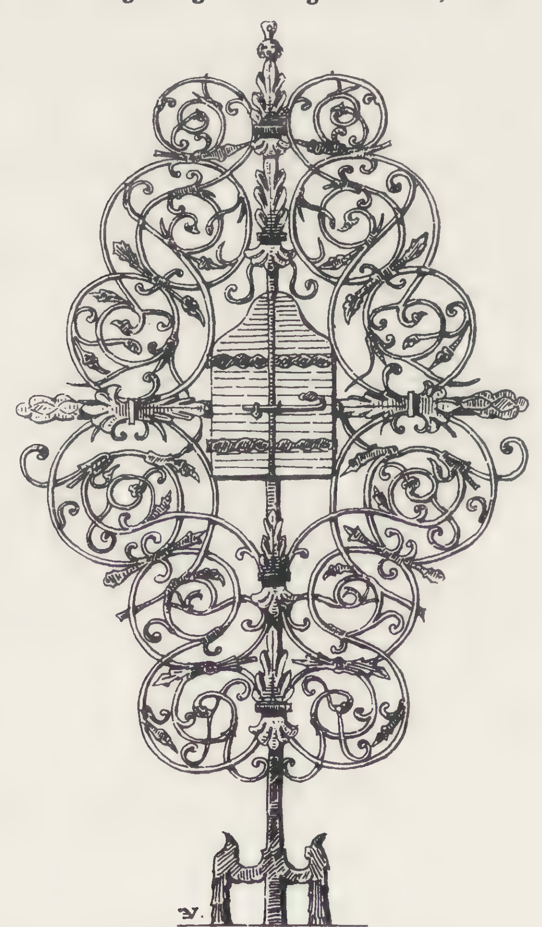


(Fig. No. 23.) Wetterfahne 16. Jahrhundert.

folgenden ſollen die größtenteils im Raume X befindlichen eiſernen Gitter, Geländer, Kreuze u.

dgl. näher geſchildert werden, mit Ausſchluß der Beſchläge und Schlöſſer, die ſpäter für ſich gewürdigt werden.

Ein ſeltenes Stück iſt das ſpätgotiſche Turmkreuz (Fig. 22). Die Kreuzform iſt dadurch ihrer Nüchternheit entkleidet, daß die Arme der Länge nach durchbrochen ſind und ſo nur einfaſſende Ränder ſtehen bleiben, die im Mittelpunkt an einem Ringe zuſammenlaufen. Die äußern Kanten ſowie das Innere des Kreiſes ſind von flachgeſchmiedeten, dreiteiligen Blättern an geſchwungenen Stielen umſäumt; die ſeitlichen Arme endigen in ovalen Verbreiterungen, der obere trägt außerdem einen langen Dorn. Das Ganze beſteht aus kantigem Eiſen, die Blätter ſamt den Anſätzen ſind aus der Umgebung herausgeſchmiedet, nicht an-



(Fig. No. 24.) Grabkreuz. 16. Jahrh.

geſetzt; der kräftige Mittelſtab iſt unten in vier flache Bänder geſpalten, die, von einem breiten Reif umgeben, zur Befeſtigung an der Turmſpitze dienten. Die Behandlung iſt teils dem Charakter der Epoche entſprechend, teils aus dem Grunde, daß das Kreuz auf Fernwirkung berechnet war, derb.

Gegenüber dieſer ſchlichten Art charakteriſiert ſich die vom ſtädtiſchen Badehauſe in der Comphausbadſtraße ſtammende reich durchgebildete Wetterfahne (16. Jahrh.) als Schöpfung der Renaiſſance (Fig. 23). Die mit den Anfangsbuchſtaben der vier Himmelsrichtungen bezeichneten Arme ſind in reiches Rankenwerk aufgelöſt, das in Spiralen und Schleifen verläuft und aus Rundſtäben beſteht, die ſich an den kantigen Mittelpfoſten anlegen. Die Blätter ſind flach herausgeſchmiedet und durch eingetiefte Rippen beſſer gekennzeichnet. Die eigentliche Fahne hat flammenartige Endigungen und weiſt daneben, in bewegten Konturen ausge-

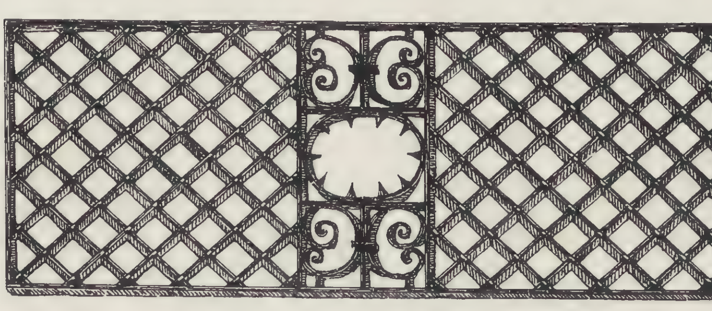


(Fig. No. 25.) Gitter. (Fig. No. 26.) Gitter.

ſchnitten, den Aachener Adler auf. Der als Drehaxe dienende Rundſtab ſetzt ſich nach oben hin fort und endigt in einer Blätterknopſe. Das Ganze ſitzt auf einem kräftigen Meſſingknauf, der von vier derben Flacheiſen, ähnlich wie bei dem gotiſchen Turmkreuz, getragen wird. Das Stück macht – ohne reich oder ſehr ſorgfältig gearbeitet zu ſein – einen eleganten und gediegenen Eindruck.

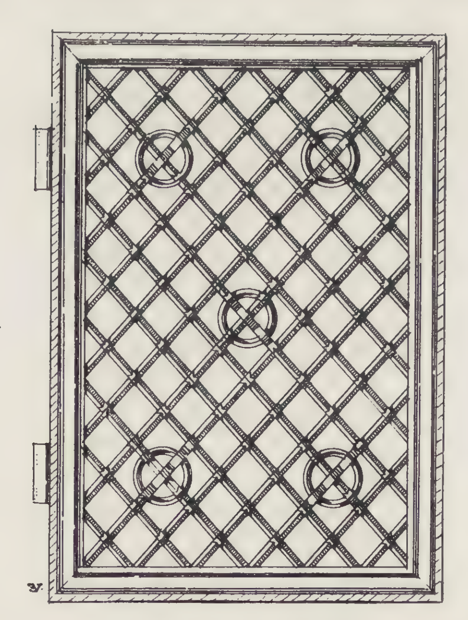
Viel reicher erſcheint daneben das Grabkreuz (Fig. 24), 16. Jahrh., deſſen Haupttypus uns vielfach auf ſüddeutſchen, beſonders oberbayriſchen Friedhöfen begegnet. Die aus kräftigen Vierkantſtäben gebildete Kreuzesform verſchwindet vollſtändig unter dem ornamentalen Schmucke. Die Mitte nimmt ein oben bogig abgeſchloſſenes, kleines Gehäuſe ein, das beiderſeits durch glatte, mit leichtverzierten Bändern geſchmückte, zweiflügelige Türchen verſchloſſen iſt. Das innen durch eine Trennungswand abgeteilte Behältnis barg wohl ſeinerzeit eine auf den Verſtorbenen bezügliche Inſchrift und ein Heiligenbild; leider ſind alle Spuren hiervon getilgt. Die wagerechten Arme ſind beiderſeits mit akanthusartigem Blattwerk von leicht bewegter Fläche bedeckt, während dieſelbe Figur an den ſenkrechten

Armen sich übereinander wiederholt. Zwischen diesem Gerippe breitet sich in reichen Spiralen Rankenwerk aus, das mit mannigfach gestalteten Blättern und Abzweigungen geziert ist; hierbei ist alles aus einander durchdringenden Rundstäben gebildet, die in den Hauptlinien an Vorder- und Rückseite nach damaligem Gebrauche flach gehämmert wurden, während die flach ausgeschmiedeten Blätter durch vertiefte Linien belebt sind. Die von dem Mittelpfosten beiderseits abzweigenden Füße dienen zur Verbreiterung der Standfläche. Bewundernswert ist die Klarheit, in die sich bei näherer Beobachtung das scheinbar Komplizierte löst.



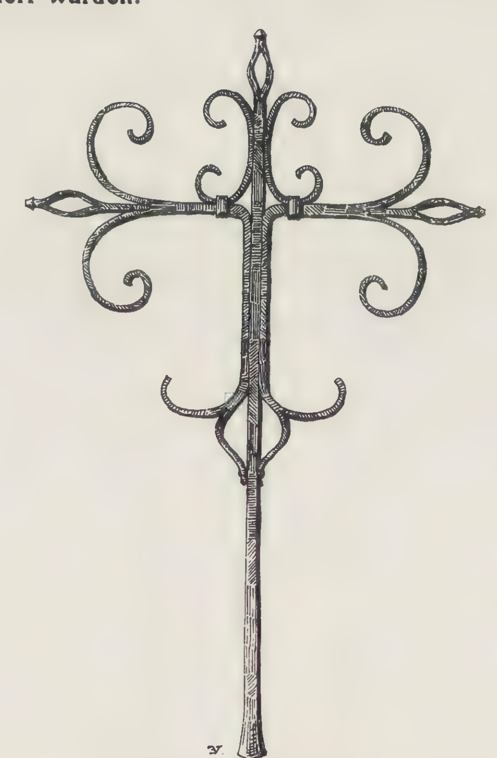
(Fig. No. 27.) Oberlichtgitter.

In ganz andern Dimensionen tritt das Motiv der Spirale bei Teilen einer Gitterwand auf, die aus der Franzstraße stammen (Geschenk Richard Cron) und dem Ende des 17. Jahrhunderts angehören. Von den, je zu vier nebeneinander an der Wand befestigten Stücken zeigen einzelne in der Hauptanordnung größere Verwandtschaft



(Fig. No. 28.) Gittertürchen.

miteinander als die andern, während die Behandlung der Details denselben Charakter trägt. Von den abgebildeten Typen gibt Fig. 25 eine Kombination von drei großen Spiralen aus Rundeisenstäben mit vielen Windungen, die wieder untereinander in Verbindung stehen; von dem Hauptlinienzuge zweigen kleinere Spiralen ab, die zum Teil blattartig flach ausgeschmiedet sind oder in akanthusähnlichen, gespaltenen Blättern mit kleinem aufgerollten Fortsatze auslaufen. Im Gegensatz hierzu zeigt das andere Gitter (Fig. 26) einen symmetrischen Aufbau, bei dem verschiedene Spirallinien sich ineinander verschlingen oder lose aneinander angegliedert sind. Von der etwas primitiven Maske in der Mitte laufen verschiedene Linienführungen aus, während weiter unten ein Bund den Zusammenschluß bildet; sonst sind, wie oben angedeutet, die Blätter und Endigungen wie bei Fig. 25 gestaltet. Die Stäbe sind ähnlich wie bei dem Grabkreuze abgeflacht und durchdringen sich an den Kreuzungen; die ganze Behandlung ist ziemlich derb. Die Gruppe ist schon dadurch interessant, als sie Typen wiedergibt, die in jener Epoche vielfach variiert wurden.



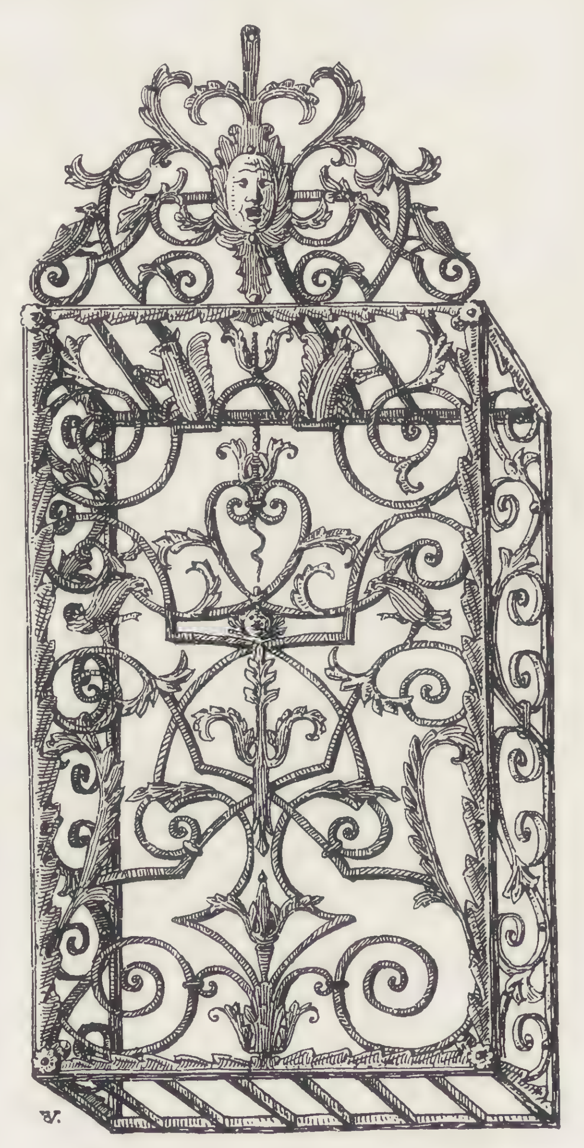
(Fig. No. 29.) Balkenanker.

Von Gittern einfacher Art sei auf zwei kleine, wie die vorhergehenden im Saal X befindliche, hingewiesen, die aus rechtwinklig sich kreuzenden, korbartig vortretenden Rundstäben bestehen und auf einen Flacheisenrahmen aufgelegt sind: eine Form, die ähnlich vielfach als Verschluß für Guckfenster in Türen auftritt. Gleichfalls von geometrischer Zeichnung ist ein Oberlichtgitter im Saal XIV

(Fig. 27) deſſen beide ſeitlichen Teile aus einanderdurchdringenden Flacheiſen beſtehen, während das ſchmale Mittelfeld ein mit Zähnen beſetztes Oval zeigt, das oben und unten von einer X-förmigen Figur eingefaßt wird. Viel komplizierter iſt das Gittertürchen (Fig. 28), das in flachprofiliertem Rahmen ein Syſtem ſchiefwinklig ſich kreuzender, kantiger Stäbe gibt, die ſchräggeſtellt, ſich in abwechſelnden Rythmen durchdringen, wobei die Kreuzungspunkte betont ſind. Fünf regelmäßig über die Fläche verteilte Kreiſe, die gleichfalls eingreifen, beleben das Ganze. Die ungemein ſaubere Arbeit, ſowie die gute Erhaltung laſſen darauf ſchließen, daß das Gitter im Innern eines Raumes an geſchützter Stelle, vielleicht als Verſchluß eines Sakrament-Häuschens, Platz gefunden hatte.

Mit wieviel Sorgfalt man oft bei Ausbildung von Gliedern, die urſprünglich nur einem konſtruktiven Zwecke dienten, verfuhr, zeigt der verzierte Splint eines Balkenankers (Fig. 29). Wir finden an hieſigen ältern Häuſern manche Typen hierfür vom einfachen Stab oder der S-Form bis zur Jahreszahl oder Spiralmotiven. Beim vorliegenden Falle iſt aus kantigen Stäben ein Kreuz gebildet, deſſen ſeitliche Arme lilienartig ausgeſchmiedet ſind, während die obere Endigung eine andere Ausbildung mit ſeitlichen, C-förmigen Eiſen erhalten hat.

An die Stelle der Spirale und Schleifenform, die für die Renaiſſance charakteriſtiſch ſind, treten mit Beginn des Barocks die Formen des Laub- und Bandelwerks, d. h. jene unerſchöpfliche Fülle von Zuſammenſtellungen C- und S-förmiger Figuren in Verbindung mit dem länger gezogenen Akanthus auf. Dieſer Zeit gehören die zwei aus Cornelimünſter aus dem Jahre 1724 ſtammenden Fenſterkörbe (Fig. No. 30.) an, wie man ſolche zum Schutz und Schmuck von Patrizierhäuſern im Erdgeſchoß häufig anordnete. Die Vorderſeite zeigt einen rechteckigen, mit langgezogenem Akanthus beſetzten Rahmen, und dazwiſchen entwickelt ſich in mannigfach geſchwungenen Linien und in Spiralen endigend, das Stabwerk, das beſonders längs der Mittelaxe von ſchilfähnlichem, vielfach ausgebauchtem Laubwerk geziert wird. Als weiterer Schmuck treten hierzu aus Blech ausgeſchnittene und flachgetriebene Tierfiguren, wie Eichhörnchen und Vögel. Ein eleganter Aufſatz mit getriebener Fratze, die von einem Federbuſch überragt wird, krönt das Ganze. Während die Ober- und Unterſeite des anſchließenden Gehäuſes durch einfache Stäbe gebildet ſind, fanden an den Seitenteilen C- und ſpiralförmige Linien Anwendung.



(Fig. No. 30.) Fenſterkorb aus Cornelimünſter.

Ausgeſprochen dem Rokoko gehören die zwei unter Fig. 31 und Fig. 32 abgebildeten Gitter an, von denen das eine offenbar als Bekrönung diente, das andere vielleicht in einem Ovalfenſter ſaß. Das



(Fig. No. 31.) Rokoko-Gitter. (Bekrönung.)



(Fig. No. 32.) Rokoko-Gitter.

erstere (Fig. 31) ist der Hauptsache nach aus C-förmigen Schnörkeln symmetrisch zusammengesetzt; die spiralen Endigungen tragen flachgeschmiedete Blätter. Das nach Art eines Amazonenschildes gebildete Mittelfeld ist durch einander kreuzendes Stabwerk belebt, dessen Knotenpunkte mittels doppelseitiger Rosetten gefaßt sind: ein Motiv, das bei der Dekoration des Louis-quinze bekanntlich viel erscheint. Noch glatter als dieses stellt sich das zweite (Fig. 32) dar, das gleichfalls aus einander durchdringenden Rundstäben besteht. Die ganze Zeichnung gleicht einem kalligraphischen Schnörkel und hat bei aller gesuchten Eleganz etwas Nüchternes.

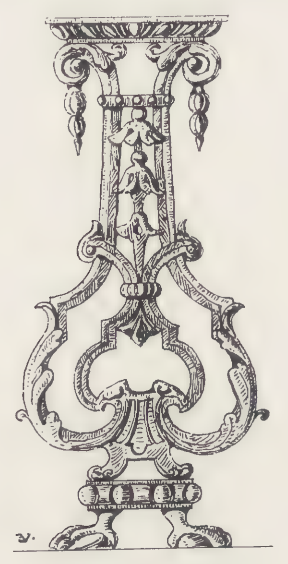
Wie jedoch die Kunstschmiede des Rokoko das spröde Material in die zierlichsten und schwungvollsten Formen zu wandeln verstanden, sehen wir an folgenden zwei hervorragenden Stücken unserer Sammlung. Das zweiflügelige Gittertor (Fig. 33) stammt aus Burtscheid; hat es auch nicht den Reichtum der Arbeiten Oegg's in Würzburg oder Lamours in Nancy, so liegt doch sehr viel Reiz in der Anordnung und Ausführung. Der Gedanke des Abschließens ist durch die glatten, übereckgestellten Vierkanteisen gut ausgesprochen, und diese lassen zugleich bis in Augenhöhe den Durchblick frei. Der Reichtum der Dekoration ergießt sich über die untere Partie, die aus vielfach geschwungenem und verzweigtem Rankenwerk mit wenig Blattschmuck und einem, jeweils in der Mitte angeordnetem, durchbrochenem Korb mit Blumen besteht. In ähnlicher Weise, nur reicher, stellt sich der obere Abschluß dar, der zwischen kurvenförmig nach der Mitte zu aufsteigendem Rahmwerk die entwickelte Rocaille mit ihren Biegungen, dem zackigen Saume und den Durchbrüchen zeigt. Die oben aufgesetzten Spitzen stehen allerdings nur in ideellem Zusammenhang mit dem Stabwerk, betonen jedoch wie dieses den Charakter des Schutzes. Die pilasterartig ausgezeichnete Schlagleiste mit krönender Muschelkartusche, sowie der in bewegten Konturen gehaltene Schloßkasten stimmen harmonisch zusammen.


(Fig. No. 33.) Gittertor aus Burtscheid.

Noch reicher und zierlicher in den Details ist das aus der Komphausbadstraße 15 stammende Balkongeländer (Fig. 21). Die Vorderansicht hat zwei schmale begrenzende Felder, deren Mitte durch ein aus Rocailles zusammengesetztes Kleeblatt hervorgehoben ist, und um das sich die Linien gruppieren; dieselben Verzierungen zeigen auch die beiden Kopfseiten. Das breite Mittelfeld löst sich in ein graziöses Linienspiel und hat als Stützpunkt in der Mitte ein getriebenes Füllhorn mit Blüten und Früchten; die umrahmenden Vierkanteisen weisen der Höhe nach eine leicht ausgebauchte Form auf. Die erneuerte Vergoldung läßt die feinen, zum Teil spinnwebartigen Linien sich deutlich vom Hintergrunde abheben.

Selten trifft man in dieser Zeit die Verwendung der Gußtechnik an Stelle der Schmiedearbeit; hierhin gehören die Doggen der von J. J. Couven erbauten Rathaustreppe (Fig. 34), die im Jahre 1880

abgebrochen und durch eine moderne, in gotischem Stile gehaltene ersetzt wurde. Die Dogge hat die Gestalt einer Lyra, die auf einem mit Löwenklauen gezierten Fuße sitzt und durch Laubwerk, Eierstäbe etc. noch reicher gestaltet ist, als die an sich bewegte

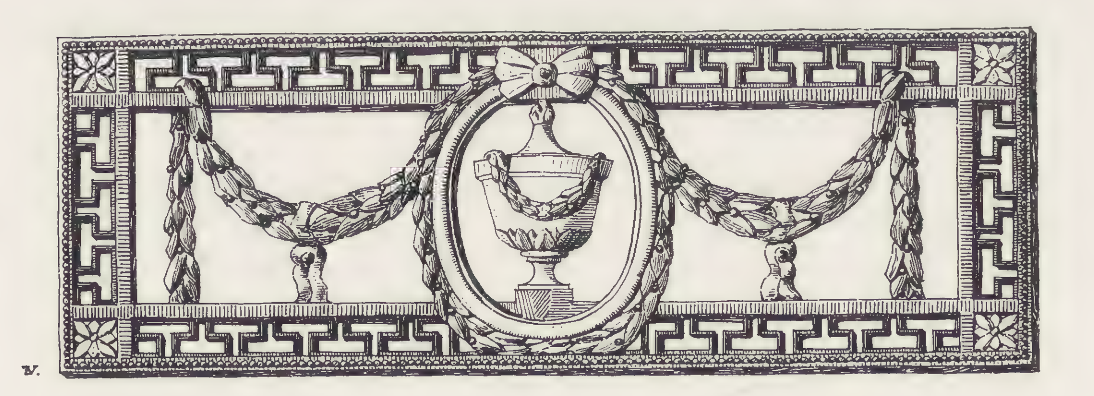


(Fig. No. 34.) Dogge.

Form schon ergibt. Bei der häufigen Wiederholung, die hier notwendig ward, zog man offenbar den bequemeren Guß vor, dessen Herstellung übrigens nicht viel Sorgfalt verrät.

Mit der infolge des Zopfstiles ca. 1760 bei uns eintretenden Reduzierung des phantastischen Rokokoornamentes auf „strengere" Formen wurden auch die Werke der Schmiedekunst einfacher und öder; Mäander, Lorbeerfestons und andere klassische Requisiten verdrängen das übersprudelnde Muschelwerk. Hand in Hand damit schreitet der Niedergang des Kunsthandwerks, der sich auch auf dem Gebiete der Schmiedekunst äußert, bis diese um die Wende des 19. Jahrhunderts im Empire fast ganz verloren geht und man zu dem billigeren, aber lange nicht so frisch wirkenden Guß greift. Ein Stück, dessen Ornamentik charakteristisch für die Zeit des Louis-seize ist, gibt die Schlußleiste: ein Fenstergitter aus der Komphausbadstraße No. 15.

Wenn wir heute wieder mit Stolz auf eine blühende Schmiedekunst blicken können, so dürfen wir nicht vergessen, daß dieser Aufschwung nicht ohne Anknüpfen an alte Tradition möglich geworden wäre. Als nach Ueberwindung des Empire und des Klassizismus die Liebe zu den alten Kunstdenkmälern im Lande erwachte, wandte man die Aufmerksamkeit auch den Schöpfungen altheimischer Kunsthandwerker zu; indem man gute Vorbilder der Schmiedekunst auf ihre Formen im Zusammenhange mit der Konstruktion studierte, eroberte man auch auf diesem Gebiete den verlorengegangenen Boden Schritt für Schritt wieder zurück. Und so wirkt heute noch manches Dokument alter Kunst befruchtend, wenn es nicht äußerlich kopiert, sondern seinem inhalte nach erfaßt wird.



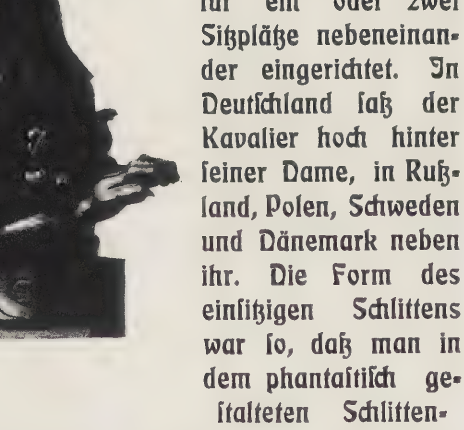
Zwei Schlitten.

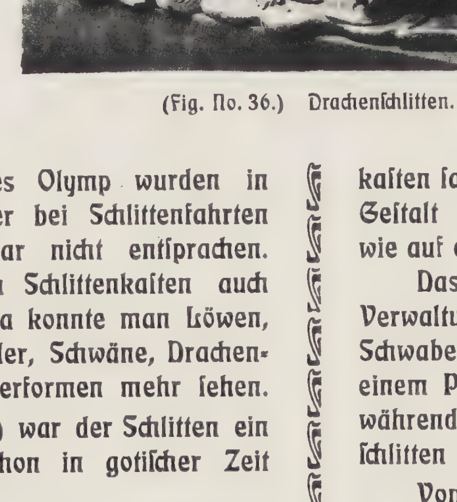
Von Museumsdirektor Dr. Schweitzer.

Der Schlitten ist das Fahrzeug, das in den nördlichen Ländern und im Hochgebirge ein unbedingt notwendiges Verkehrsmittel bildet. Bei uns aber und im südlichen Deutschland wird er, bei der Seltenheit tüchtiger Schneebahnen, mehr ein Gefährt, das dem heitern Spiele, dem frohen Feste dient. Man kann daher zwei Arten von Schlitten von vornherein unterscheiden, den einfachen Nutzschlitten, der rein konstruktiv gehalten ist, und den Prunkschlitten, der meist alle konstruktiven Gedanken zu verleugnen sucht.

Das Fahrzeug, das man so selten benützen konnte, wollte man auch, wenn es einmal zum Vorscheine kam, nur wie zu einem Feste geschmückt zeigen. Namentlich im 17. und 18. Jahrhundert, den Jahrhunderten des Luxus und des höfischen Prunkes, liebte man es, die Schlitten besonders reich und jeder Konstruktion und Logik spottend, auszustatten. Genien und Amoretten, die ganze antike Mythologie, alle Götter des Olymp wurden in Kostümen dargestellt, die der bei Schlittenfahrten herrschenden Temperatur gar nicht entsprachen. Mit Vorliebe gab man dem Schlittenkasten auch die Gestalt eines Tieres. Da konnte man Löwen, Panther, Hirsche, Pferde, Adler, Schwäne, Drachenschlitten und viele andere Tierformen mehr sehen.

Früher als der Wagen*) war der Schlitten ein Luxusgefährt geworden. Schon in gotischer Zeit spielten Schlittenfahrten bei den Freuden des Faschings eine Hauptrolle. Wir wissen, daß sich der Rat von Nürnberg genötigt sah, polizeiliche Verordnungen über das Schlittenfahren zu erlassen. «Vom Abendläuten bis zwei Stunden vor Mitternacht durfte einer nur mit Licht, Wachskerzen oder Fackeln fahren, dann überhaupt nicht, auch nicht an Feiertagen. Doch konnte davon nach Ermessen der Herren dispensiert werden.» Als der Bußprediger Capistrano im Jahre 1452 in Nürnberg gegen die eingerissene Ueppigkeit der Städter predigte, wurden von reumütigen Sündern 72 Schlitten öffentlich durch Feuer zerstört.**)





(Fig. No. 36.) Drachenschlitten.

Die Schlitten waren für ein oder zwei Sitzplätze nebeneinander eingerichtet. In Deutschland saß der Kavalier hoch hinter seiner Dame, in Rußland, Polen, Schweden und Dänemark neben ihr. Die Form des einsitzigen Schlittens war so, daß man in dem phantastisch gestalteten Schlittenkasten saß, oder auch, je nachdem der Schlitten die Gestalt eines Tieres hatte, auf diesem im Reitsitz, wie auf einem Pferde, Platz nahm.

Das Städtische Suermondt-Museum hat im letzten Verwaltungsjahre zwei Schlitten, die beide aus Schwaben stammen, erworben. Der eine scheint einem Patrizier oder Edelmann gehört zu haben, während der zweite ein ausgesprochener Bauernschlitten ist.

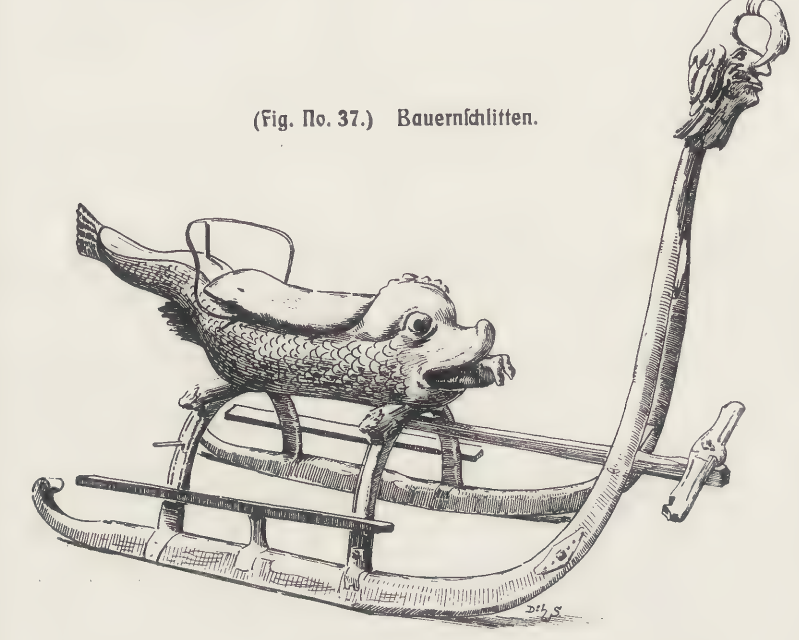
Vom ersten Schlitten (Fig. Nr. 36), den wir Drachenschlitten nennen, ist nur der Kasten erhalten, die Stützen, die ziemlich niedrig gewesen sein müssen, und die jedenfalls vorn nur wenig aufragenden Kuven fehlen. Der Drachenleib, hochaufgerichtet,

*) Beckmann, Geschichte der Erf. I. 410. Noch im Jahre 1550 sah man in Paris nur 3 Kutschen, wo der König nur dem Präsidenten des Parlaments und seiner Gemahlin den Gebrauch derselben gestattet hatte.

Klemm. Allgemeine Kulturgeschichte, Band IX. p. 139. Im Jahre 1588 erließ Herzog Julius von Braunschweig und Luxemburg an seinen Adel und an seine Hofdiener einen Befehl gegen den Gebrauch von Kutschen.

**) Schulz, Alwin. Deutsches Leben im XIV. und XV. Jahrhundert. pag. 414.

dräuend den Kopf mit dem zähnestarrenden Rachen und der vielfach gespaltenen Zunge gehoben, bildet den vorderen Teil des Schlittens. Um die Brust des Untieres zieht sich ein dreifacher Ring spitzzulaufender Schuppen und kurze, scharfe Flügel wachsen aus der Schultergegend heraus. Zwei kräftige, klauenbewehrte, Löwentatzen ähnliche Pranken hält es zum Schlage bereit. Am Leib des Drachen, der in die Schlittenmuschel übergeht, schaut nochmals auf jeder Seite der Kopf eines kleinen Drachen hervor. Schöngeschwungenes Bandwerk mit Akanthusblättern umgeben den Schlittenkasten, dessen oberer, geschweifter Rand links und rechts je von einem mit halbem Leibe sichtbar werdenden Putto getragen wird. Der geringelte Schwanz des Drachen bildet dann die Stütze für den Sitz des Kutschers. Der Schlittenkasten ist orangegelb, das Bandwerk braun, die Ranken grün, der Drachen selbst ebenfalls braun, die Putten naturfarben bemalt. Die Länge des Ganzen beträgt 190 cm. Der Schlitten mit seinen späten Barockformen wird in den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts gefertigt worden sein.



(Fig. No. 37.) Bauernschlitten.

Das zweite Stück (Fig. Nr. 37) ist, wie schon bemerkt, ein ebenfalls bemalter Bauernschlitten, für eine oder auch für zwei Personen geeignet. Er ist ganz erhalten und könnte jeden Augenblick in Gebrauch genommen werden. Hier ist der Sitz in Form eines großen Fisches gegeben, der Künstler hat sogar an einen ganz bestimmten Fisch gedacht; es ist der Walfisch dargestellt, der eben den Jonas verschluckt, nur noch ein Teil seines Rockes und die Füße ragen aus dem Fischrachen heraus. Der Fisch glänzt golden und silbern, die Flossen sind schwarz, der Rand des gewaltigen Maules rot. Eine ebenso naive wie originelle Art, biblische Geschichte zu erzählen.

Der hochragende Bug trägt einen nicht minder eigenartigen Schmuck. Ein Vogel, dessen Leib ein menschliches Gesicht ist, beißt mit seinem krummen Schnabel in die Nase dieses Gesichtes. Kopf und Hals des Vogels sind weiß, die Flügel schwarz, Schnabel und Beine rot, das Gesicht in natürlichen Farben bemalt. Der ländliche, durchaus nicht ungeschickte Künstler moralisiert mit dieser Darstellung; er ruft dem Beschauer zu, daß sich jeder an seiner eigenen Nase fassen soll. Diese Symbolisierung der Sprichwörter, die mehr oder weniger deutlich daran mahnen, daß ein jeder seine eigenen Fehler zuerst verbessern soll, war früher häufiger verbreitet. So treffen wir die gleiche Darstellung an einer Stuckdecke im «Weißen Engel» zu Quedlinburg mit der Beischrift: «Nosce te ipsum»: Lerne dich selbst kennen. In der Staatssammlung vaterländischer Kunst- und Altertumsdenkmale in Stuttgart ist ein kleines Glasgemälde, das ebenfalls unsere Darstellung zeigt, darunter folgende Inschrift:

Nosce te ipsum
Erkenne dich selbst
oder: Ziehe dich selbst bei der Nasen

Oft einer den andern tadelt
Ist selber damit behafft,
Wer ist so hoch geadelt
Der nicht ein Mangel hat.
Ano (!) 1726

Ungefähr in die gleiche Zeit, vielleicht etwas später, ist die Entstehungszeit unseres Bauernschlittens zu setzen. Dieses bäuerliche Kunstwerk ist wiederum ein Beweis dafür, daß bei uns in Deutschland Bauerntracht und Art zumeist nur modifizierte Herrentracht und Art ist.

Mit der mehr und mehr um sich greifenden Verwendung von Eisen und Stahl hat dann auch der Schlitten wieder eine einfachere, meist rein konstruktive Form im 19. Jahrhundert erhalten, so daß man die alten Prachtschlitten heute fast nur noch in den Wagenparks der Fürstenhöfe und in Sammlungen bewundern kann.





Prof. Arthur Kampf. Aachener Bürger bitten den General Jourdan um Schonung der Stadt.



Moderne Kunst, Künstler und Kunstpflege in Aachen.

Von Professor Dr. Max Schmid.

Pflege der Heimatkunst, das ist die schöne und dankbare Aufgabe besonders aller der Städte und Gemeinden, die das neidische Schicksal aus der Reihe der internationalen Großstädte fern hält. Es soll die Freude an heimischer Art, das Verständnis für die lokale Kunstweise, für das bodenständige Material sich zu erkennen geben, nicht nur in der Erhaltung der Landesdenkmale, sondern auch in der Anpassung neuer Schöpfungen an das Ueberlieferte. Das darf natürlich nicht in mechanisches Kopieren einheimischer Kunstformen ausarten. Vielmehr ist es das Endziel aller Heimatkunstpflege, den Geschmack des heutigen Geschlechtes zu heben und zu verfeinern, aber auch zu eigenem Schaffen anzuregen durch liebevolles Sicheinfühlen in die Hinterlassenschaft der Väter. Ganz verfehlt wäre es jedoch, in gedankenlose Bewunderung alles Verrosteten und Zerfressenen zu verfallen, jedes formlose Henkeltöpfchen und jede geschmacklose Sitzgelegenheit als „vaterstädtisches Kunstprodukt" zu verehren und nachzuahmen, es zu inventarisieren, in einem Museum zu deponieren und schließlich den Historiker oder Archäologen an Stelle des Aesthetikers zum Richter in Kunstdingen zu machen. Die „Kunst" der Heimat soll gepflegt, nicht aber unter dieser Flagge ein lächerlicher Kult mit historischem Trödel getrieben werden. Darum muß auch neben der Vergangenheit stets die lebendige Gegenwart, die moderne Kunst des engern Vaterlandes in den Provinzstädten mit Interesse verfolgt und durch Ausstellungen und Ankäufe unterstützt werden, damit sie den andern da draußen als ein schöner und eigenartiger Zweig nationaler Gesamtkunst sich darstellen kann.

So etwa dürfte das Programm für die Kunstpolitik unserer deutschen Mittelstädte zu formulieren sein. Wird so bei uns gebaut, gemalt und gemeißelt, wird so Kunst und Kunstgewerbe gesammelt, dann dient das mehr zur Stärkung des Vaterlandsgefühles, als manche Fürstenstatuen und Nationaldenkmale. Dann versteht auch das Volk die Kunst, weil sie gleichsam den heimischen Dialekt redet. So wird endlich auch die einzelne Gemeinde in Beziehung zur Allgemeinkunst gesetzt, denn es spiegelt sich bis zu einem gewissen Grade die internationale Kunstentwickelung in der lokalen, der Makrokosmus im Mikrokosmus. Es bleibt ja heute keine Schule von den großen technischen und inhaltlichen Wandlungen unberührt, die sich in der Welt draußen vollziehen. Impressionismus und Pleinairismus, Luminismus und Symbolismus, schottische Farbenfreudigkeit und pariser Valeurkunst machen ihre Runde um die Welt und dringen schließlich auch in die einsamsten Dörfer vor.

Allerdings darf der Begriff Heimatkunst nicht zu einseitig und nicht zu engherzig gefaßt werden. Selbstverständlich ist jede Stadt in erster Linie den ortsansässigen Künstlern Rücksicht und Pflege schuldig. Dann aber hat sie sich auch als Mitpflegerin der Landeskunst zu fühlen, an das nächste größere Kunstzentrum sich anzuschließen. Aachen z. B. wird Düsseldorf als seinen Kunstvorort gelten lassen und hat ihn immer als solchen betrachtet, um so mehr, als die meisten aus Aachen gebürtigen Künstler des 19. Jahrhunderts dort studiert und viele auch dort gelebt haben. Das moderne Prinzip der Arbeitsteilung, eines der wichtigsten Mittel zur Erhöhung der Leistungsfähigkeit, herrscht heute ja auch im Leben der Städte. Düsseldorf hat für Rheinland und Westfalen zum guten Teil die Kunstproduktion übernommen. Dafür haben unsere großen Industriestädte eine Art moralischer Verpflichtung, die Düsseldorfer Kunst zu unterstützen.

Das ist nicht nur persönliche Liebhaberei, sondern bis zu einem gewissen Grade moralische Pflicht unserer besitzenden Klassen. Wir dürfen die Hoffnung nicht aufgeben, daß eines Tages auch bei uns, so wie jetzt schon in England und Amerika, eine freiwillige Selbstbesteuerung dieser Bevölkerungskreise die Regel wird. Von den Gewinnen, die einzelne Wenige mühelos, z. B. aus dem ungeheuren Steigen der Grundstückspreise erzielen, muß ein entsprechender Prozentsatz der öffentlichen Wohlfahrt, besonders der Pflege idealer Volksgüter wieder zugeführt werden, damit nicht durch gewaltige Explosionen des Volksunwillens eine gewaltsame Korrektur der ungleichen Güterverteilung eintritt. Vielfach bemerken wir ja heute schon Ansätze zu solchem Vorgehen. Verdankt doch Düsseldorf die andauernde Blüte seiner Kunst im 19. Jahrhundert zum guten Teil dem Umstande, daß es in Rheinland und Westfalen ein so reiches,

aufnahmefähiges und opferwilliges Hinterland besitzt.

Vielleicht klingt es manchem wie eine Entweihung der hehren Göttin Kunst, wenn man ihr Gedeihen in so unmittelbare Beziehungen zur wirtschaftlichen Blüte, zur Rentabilität von Technik und Industrie setzt. Man hält dem entgegen, daß mancher große Künstler gerade in Zeiten äußerster Not sein Bestes geschaffen. Man erinnert an Böcklin, Feuerbach, Hans Thoma. Aber wie viele der Not erlegen sind, ehe sie ein Böcklin oder Menzel wurden, darüber gibt die Kunstgeschichte keine Auskunft. Und dann, was von einzelnen Genies gilt, das gilt noch lange nicht von einer Vielzahl von Talenten, als welche sich eine «Schule» in der Regel darstellt. Es soll nicht die Möglichkeit geleugnet werden, daß allzu große und allzu leichte materielle Erfolge auf manchen talentvollen Menschen unheilvoll gewirkt haben, daß die Rücksicht auf die Gunst der Menge manchen Künstler verdorben hat. Aber man muß sich doch hüten, schlechte Malerei immer als die unausbleibliche Folge pekuniären Ueberflusses zu betrachten und dem Publikum allein die Schuld am Niedergange eines Talentes aufzubürden. Das Publikum, sagt Schiller in der Einleitung zur Braut von Messina, zieht die Kunst nicht herab, der Künstler zieht das Publikum herab; und zu allen Zeiten, wo die Kunst verfallen ist, verfiel sie durch die Künstler. Es kann also auch ein gut genährter Künstler gute Kunst machen und man hat keinen Grund, unter Berufung auf Böcklins monatelanges Bohnenessen die Künstler darben zu lassen, um sie zu genialem Schaffen anzuregen, etwa wie manche Leute den Vogel hungern lassen, damit er singt. Die Entziehung der Nahrung ist kein sicheres Mittel zur Entfaltung von Genies. In der Regel wird vielmehr das Schaffen eines ernsten und strebsamen Künstlers sehr günstig dadurch beeinflußt, daß er hoffen darf, reichen und gebührenden Lohn für seine Mühen zu finden.

Allerdings ist immer noch der Glaube weit verbreitet, daß es für Künstler und Gelehrte eigentlich eine Schande sei, für ihre Leistungen «schnöden Mammon» einzuheimsen, dagegen eine Ehre und ein Vergnügen, umsonst zu arbeiten. Kein Mensch, der eine Maschine braucht, wird sich von zehn Fabrikanten durch «engere Konkurrenz» je eine Maschine ins Haus liefern lassen. Er beansprucht nur zehn Preisofferten. Aber zehn große Modelle auf Kosten von zehn Bildhauern durch eine «Konkurrenz» zu beschaffen, um schließlich einem minderwertigen elften den Auftrag zu geben, das ist auch heute noch ein nicht selten geübtes Verfahren.



(Fig. Nr. 37.) Arthur Kampf. Studie zur «Uebergabe Aachens».

Was macht die Kunst? — fragt der Prinz. Sie geht nach Brot! — antwortet Conti. Das sollte sie nicht, ist die entrüstete Replik des edlen Gonzaga. Das Wort ist oft fälschlich so gedeutet, als sei Gelderdienen immer eine Erniedrigung für Künstler. Als ob diese Menschenklasse von der Liebe zur Kunst allein leben — von Idealen satt werden könnte. Natürlich, sie sollen nicht um des Verdienens willen ihr Schaffen den Launen der Banausen unterwerfen, sollen nicht in der Not um das tägliche Brot die Ideale verdorren lassen. Aber daraus folgt doch nicht, wie viele irrtümlich schließen, daß der Broterwerb eines Künstlers unwürdig, daß es also unnötig ist, ihn durch gutbezahlte Aufträge zu unterstützen.

Wie freilich solche Unterstützung auszuüben wäre, darüber sind die Meinungen sehr geteilt. Während die einen alles von der privaten Initiative der Liebhaber, der Maecenaten erwarten, fordern andere eine wohlorganisierte Kunstpflege durch Stadt, Gemeinde, Kreis, Provinz und Staat. Daß solche amtliche, meist bureaukratisch organisierte Kunstpflege starke Mängel hat, wer wollte das bezweifeln. Sie arbeitet langsam, vorsichtig, sie nimmt lieber gute Mittelmäßigkeiten, als auffallende Genieprodukte, sie hält sich, um Irrtümer zu vermeiden, an bewährte, amtlich beglaubigte Meister, und läßt vorsichtshalber die «Jungen» bei Verteilung der Aufträge noch unberücksichtigt. Diese Jungen beklagen sich dann über

die Prämiierung rückständiger Jubelgreise, über die Auftragerteilung nach der Anciennität. Sie spotten darüber, daß die, nicht von Künstlern, sondern von Beamten gestellten und oft auch in der Ausführung von Beamten überwachten Aufgaben der Entfaltung der Persönlichkeit und der künstlerischen Phantasie hinderlich sind.

Aber, würde die private Kunstpflege auch nur einigermaßen die berechtigten Erwartungen der Künstlerschaft erfüllen? Leider fehlt uns darüber jegliche Statistik. Wir wissen zwar, wieviel Hülsenfrüchte und Kaffeesäcke, wann, von wo und zu welchem Preise sie importiert werden, aber kein Nationalökonom hat sich mit der offenbar überflüssigen Frage beschäftigt, wieviel der Jahresumsatz an Bildwerken und Gemälden alljährlich in Deutschland beträgt und wieviel dabei nach Abzug der großen Staatsaufträge aus Privatmitteln auf die Tausende deutscher Künstler entfällt. So fehlt es auch an jeder Unterlage, um den „Bilderkonsum", überhaupt die Höhe des jährlichen Imports von Kunstwerken bei uns zu veranschlagen. Aachen soll nach einer mir vorliegenden Statistik rund 100 Millionäre, etwa 7 auf je 10000 Einwohner haben, und nur diese Klasse unserer Mitbürger kommt ja bei Bilderkäufen ernstlich in Betracht. Aachen marschiert also hinter Köln und Düsseldorf neben Bonn als die drittreichste Stadt der Rheinprovinz, ist somit berufen, einen erheblichen Bruchteil der etwa 1500 Bilder aufzunehmen, die Düsseldorf doch zum allermindesten jährlich produziert. Ob davon auch nur ein Prozent in Aachen untergebracht wird? Ich fürchte, selbst dieses Minimum wird nicht erreicht. So lange aber die Privatleute noch so zurückhaltend sind, wird die Kunstpflege aus öffentlichen Mitteln nicht zu umgehen und lediglich für ihre gerechte Verteilung Sorge zu tragen sein. Da ferner die Fürsten und die Kirche*), einst die größten Mäcene, heute nur in ganz begrenztem Umfange und in ganz bestimmter Richtung die Kunst beanspruchen, so muß, gemäß der mehr demokratischen Entwicklung unseres öffentlichen Lebens, die Gemeindevertretung oder die Stadtverwaltung deren Rolle übernehmen.

In Aachen ist besonders im letzten Jahrzehnt ein vortrefflicher Anfang zu einer systematischen Kunstpflege gemacht worden. Die neuere Düsseldorfer Kunst findet im Museum und in öffentlichen Bauten eine Stätte, und wenn das Vorhandene in der Folgezeit planmäßig ergänzt und erweitert wird, kann Aachen späteren Geschlechtern wohl einmal ein leidlich vollständiges Bild der Entwickelung rheinischer Malerei seit der Mitte des 19. Jahrhundert bieten.

Dagegen ist die erste Hälfte des verflossenen Säkulums bei uns auffallend kümmerlich vertreten, wobei wohl zur Entschuldigung auf die furchtbare Erschöpfung der Stadt infolge der französischen Okkupation verwiesen werden darf. Um so wichtiger wäre es, die Reste zu sammeln, die der Neu-Klassizismus, der uns Deutschen natürlich nur unter der französischen Etikette «Empire» geläufig ist, in Aachen hinterließ. Von Bastiné*) z. B., dem wackeren Lehrer Alfred Rethels (1783—1844), sind nur zwei an David, aber auch an Poussin gemahnende Bilder in das hiesige Museum gelangt. Sie werden hoffentlich mit der Zeit Gesellschaft erhalten. Jedenfalls soll schon jetzt und an dieser Stelle an alle diejenigen, die Bilder oder Zeichnungen von Bastiné besitzen oder von deren Verbleib Kenntnis haben, die Bitte gerichtet werden, davon der Museumsleitung Kenntnis zu geben.

Ebenso wäre die Museumsdirektion dankbar für jeden Nachweis über Werke des Rokokomalers Bollenrath, sowie der späteren, bisher wenig bekannten Künstler Kuhnen, Schmid und Thoma.

Der von Bastiné vertretene, noch etwas nach Rom gravitierende Klassizismus hinterließ bei uns manche, leider wenig beachtete Bürgerhäuser, ferner das Tempelchen auf dem Lousberg und die ehrwürdige Hottmannspief, während der jüngere hellenisierende Klassizismus im Theater und Elisenbrunnen seinen monumentalen Niederschlag fand. Dagegen sind malerische oder plastische Dokumente dieser hellenistischen Schule bei uns überhaupt nicht vorhanden, abgesehen etwa von Tieks Büste der Kronprinzessin Elisabeth im Museum. Höchst auffallend ist aber bei dem ausgesprochen kirchlichen Sinne der Aachener Bevölkerung, daß selbst die Großmeister der Düsseldorfer religiösen Romantik hier so gar nicht Einlaß gefunden haben. Von dem aus Düsseldorf gebürtigen Peter Cornelius, dem gewaltigen und strengen Führer dieser Schule, ist ebenso wenig zu finden wie vom demütig frommen Overbeck. Selbst von Wilhelm Schadow, dem gravitätischen Lenker der Düsseldorfer Akademie, besitzen wir nichts, als ein nicht gerade vorteilhaftes Altarblatt der Himmelfahrt Mariae im Museum. Ebenso merkwürdig ist das gänzliche Fehlen der jüngeren, spezifisch düsseldorfischen katholisch-kirchlichen Malerei. Wer besitzt bei uns eine der herrlichen Schöpfungen von

---

*) Es werden im Nachstehenden diejenigen Aachener Künstler, die ausschließlich oder vorwiegend der kirchlichen Kunst dienen, nicht in die Besprechung mit einbezogen, da ihnen ein besonderer Bericht gewidmet werden soll.

*) Vergl. M. Schmid. Alfred Rethel. Seite 7. Band XXXII der Künstlermonographien. Bielefeld 1898, Velhagen u. Klasing.

Andreas und Karl Müller, der lieblichen Idyllen Ittenbachs, der sanften Farbenhymnen Degers? Die Meister der Apollinariskirche, die Lieblinge des katholischen Volkes am Rhein, sie verdienten auch in Aachen gekannt und geliebt zu werden. Denn von ihnen gilt das Wort: «Sie sind überall willkommen, wo gläubige Gemüter nach dem bildlichen Ausdruck ihrer Andacht in den durch die Sitte der Kirche gesetzten Normen verlangen».

Von den Profanromantikern ist wenigstens der liebenswürdige Kaspar Scheuren in Aachen heimisch. Seine anmutreichen Landschaften finden sich nicht nur im Museum, sondern auch mehrfach im Privatbesitz. Vor allem ist aber der größte Meister der romantisch-historischen Schule, Alfred Rethel, durch sein Hauptwerk, die Aachener Rathhausfresken, unser unverlierbarer Besitz geworden. Seitdem noch die wichtige Erwerbung der Bonifaciuspredigt für das Museum gelang, ist auch der Rethel der Frühzeit uns vertraut, und wenn der durch die Schenkung Cockerill schon stattlich herangewachsene Schatz der Handzeichnungen und Studien in unserm Museum aus den noch in Privatbesitz befindlichen Vorräten etwa ergänzt und vermehrt würde, so hätte man diesem größten aller Aachener Meister ein einigermaßen würdiges Denkmal in seiner Vaterstadt gesetzt. Denn durch die Pflege seiner Werke, nicht durch eine Bildsäule mit Stehkragen, Gehrock und Hosen wird sein Gedächtnis wahrhaft geehrt. Auch er möchte weniger gepriesen und häufiger betrachtet sein.

Obwohl Steinle nicht der Düsseldorfer Schule angehört, möchte ich doch dieses spätgeborenen Romantikers und Studiengenossen von Alfred Rethel hier gedenken. Zunächst, weil er in Aachen tätig war und im Chor der hiesigen Marienkirche seinen Pinsel der Marienverehrung weihte. Sodann, weil heute noch Werke seiner Hand sich im Besitze des Museums und seiner hiesigen Nachkommen befinden.

Indessen hatten Romantik und Klassizismus in der deutschen Kunst sich überlebt. Unter Pilotys Führung war die Geschichtsmalerei und damit die französisch-belgische Malweise mit den breiten Asphaltschatten und den satten, tiefen Farben in München zur Herrschaft gekommen. Einen typischen Vertreter dieser Richtung hat Aachen in Franz Reiff besessen (1834—1902). Heute schwankt sein Charakterbild in unserer Vorstellung, durch der Parteien Gunst und mehr noch durch ihren Haß verwirrt. Wenn einst die Schleier der Vergessenheit über ihn und seine etwas robuste Eigenart sich gebreitet haben, wird man vielleicht wieder mit mehr Interesse seine Werke betrachten, die zwar viele Schwächen der Piloty-Schule spiegeln, aber doch ein respektables Können und in vielem ein liebevolles Naturstudium verraten.

Düsseldorf hat sich ja bekanntlich zunächst ablehnend gegen diese theatralische, französisch-belgisch-münchnerische Historienmalerei verhalten. Lessings solide Manier und Rethels grandiose Gestaltungsgabe boten vollauf Ersatz. Schneller wurden Landschaft und Genrekunst von den neuen realistischen und koloristischen Idealen der Zeit erfüllt, und die Gebrüder Achenbach, dann Ludwig Knaus und Benjamin Vautier erschienen als die viel bewunderten neuen Führer der Düsseldorfer. Die angenehme, altmeisterlich schöne Farbe und die fesselnden Motive ihrer Bilder machen sie noch heute in weiten Kreisen so beliebt, daß ihre und ihrer Schüler Werke vielfach auch in Aachener Privatbesitz übergingen. Hoffen wir, daß sie von dort wenigstens teilweise als Leihgabe oder als Schenkung ins Aachener Museum gelangen, das außer einer vortrefflichen römischen Landschaft



(Fig. Nr. 38.) Arthur Kampf. Studienkopf zum Bildnis des Herrn Baumeister Cromm. (Zu dem Bilde: Die Uebergabe Aachens an Jourdan.)

des Oswald Achenbach nicht viel von ihnen besitzt.

Aber die behaglichen Volksschilderungen des Knaus und Vautier, die effektvollen Marinen des Andreas und die allzu effektvollen italienischen Reisebilder des Oswald Achenbach beherrschten doch nicht andauernd Düsseldorf. Peter Janssen und Eduard von Gebhardt wurden die Führer einer vielseitigeren und individueller schaffenden Generation. Die Düsseldorfer Akademie kam durch sie wieder in Flor. Statt der koloristischen Verschönerung der Natur erstrebten sie gewissenhafteste Spiegelung ihrer Normalerscheinung, statt der humorvoll erdichteten Anekdoten eine rauhere Wirklichkeit und historische Forschungsresultate. Die Uniformität, deren sich bisher die Schule erfreute, weicht einer stärkeren Differenzierung.

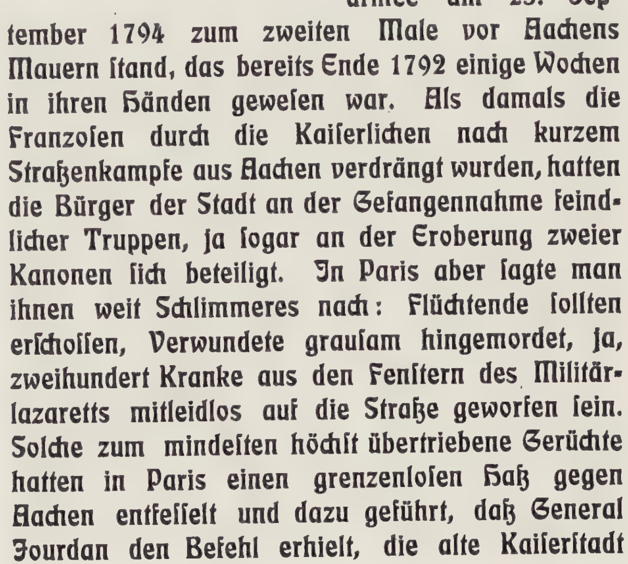
Der streng objektive Peter Janssen sieht die Natur wesentlich anders als der stark subjektive v. Gebhardt*), der gewissenhafte Landschaftschronist G. Macco anders als der feinsinnige Naturschwärmer Oeder. Der letztere ist als geborener Aachener im hiesigen Museum, wenn auch nicht hervorragend, so doch hinreichend mit vier seiner vornehmen Landschaften vertreten. Wir dürfen uns dessen freuen. Denn dem ernsthaften Kunstfreund wird die Art, wie Oeder die rheinische und westfälische Natur in ihren allereinfachsten Motiven doch mit Größe erfüllt, wie er das feine Spiel des Lichtes, den feuchten Duft der Athmosphäre über Wiesen und Wald in so diskreten Farben schildert, mehr anziehen, als alle die aus der Erinnerung gemalten Brillantfeuerwerke Oswald Achenbachs. Oeder ist eine echt deutsche Parallele zu jener intimen Landschaftskunst der Fontainebleaumeister.



(Fig. Nr. 39.) Bildnis des Baumeister Cromm. Kupferätzung.

Besser als die älteren Generationen der Düsseldorfer ist in Aachen die sogenannte «Schule Peter Janssens» vertreten, oder wenigstens ihre prominenteste Persönlichkeit, Arthur Kampf. Von ihm besitzen wir zwei monumentale Schöpfungen ersten Ranges, die Wandbilder im Burtscheider Kreishause und ein umfangreiches Historienbild im städtischen Suermondt-Museum.

Daß Arthur Kampf im städtischen Museum ein Ehrenplatz gebühre, darauf hatte insbesondere der jetzige Oberbürgermeister immer wieder hingewiesen. Als aber im Herbst 1901 ein Entwurf des Meisters zu einem Historienbilde aus der Aachener Geschichte vorlag, wäre die Ausführung fast an der damals so ungünstigen Finanzlage der Stadt gescheitert. Nur durch die Opferwilligkeit einiger Aachener Herren (Leo Vossen, Cüpper, Delius, Ferber, Kirdorf, Reiß) gelang es, die Mittel zur Verfügung zu stellen, so daß im Dezember 1902 der Kontrakt abgeschlossen werden konnte. Die historische Grundlage des Bildes schildert E. Pauls in der Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins, (Band X. 1888, Seite 210). Wir werden in jene schwere Zeit zurückversetzt, da die französische Revolutionsarmee am 23. September 1794 zum zweiten Male vor Aachens Mauern stand, das bereits Ende 1792 einige Wochen in ihren Händen gewesen war. Als damals die Franzosen durch die Kaiserlichen nach kurzem Straßenkampfe aus Aachen verdrängt wurden, hatten die Bürger der Stadt an der Gefangennahme feindlicher Truppen, ja sogar an der Eroberung zweier Kanonen sich beteiligt. In Paris aber sagte man ihnen weit Schlimmeres nach: Flüchtende sollten erschossen, Verwundete grausam hingemordet, ja, zweihundert Kranke aus den Fenstern des Militärlazaretts mitleidlos auf die Straße geworfen sein. Solche zum mindesten höchst übertriebene Gerüchte hatten in Paris einen grenzenlosen Haß gegen Aachen entfesselt und dazu geführt, daß General Jourdan den Befehl erhielt, die alte Kaiserstadt



---

*) Diese beiden führenden Männer der Düsseldorfer Schule sind in Aachen nicht vertreten. Von P. Janssen, der vorwiegend monumentale Wandbilder malt, wird nicht leicht etwas zu erhalten sein. Die Bilderpreise von Ed. v. Gebhardt übersteigen heute schon weit den Etat unseres Museums. Vielleicht gelingt es, noch vor Torschluß eine Studie des Meisters für das Museum zu erwerben. Auch sie sind selten und kaum noch käuflich.

vollständig zu zerstören. Da, als die französischen Vorposten bereits am Jakobstor standen, übernahmen es zwei mannhafte Bürger, den Feind um Gnade anzuflehen. Zu diesem Ende hatte ein ehrbarer Rat den Herrn Baumeister Cromm und Herrn Doktor Vossen senior deputiert, denen «der alte Herr Creutzer» als Trompeter und Träger der weißen Parlamentärsfahne beigegeben wurde. Nach langem und gefahrvollem Ritte gelang es den Abgesandten, endlich vor General Jourdan zu treten, den sie im Hauptquartiere zu Herve mit vielen höhern Offizieren tafelnd fanden. Höchst ungnädig empfing sie der französische Höchstkommandierende; mit heftigen Worten fuhr er sie an, und alles schien verloren. Da erschien der Colonel Mariette. Ihn hatten bei dem vorigjährigen Rückzug Aachener Bürger vor den Reichstruppen verborgen, und ihm in Verkleidung zur Flucht verholfen. Er begrüßte Herrn Cromm freundschaftlichst und trat lebhaft für die Rettung Aachens ein, die schließlich daraufhin gewährt wurde. „Froh konnten die Deputierten den Heimweg aus der Höhle des Löwen antreten."

Gegen die Wiedergabe gerade dieses Momentes der Aachener Geschichte wurden inzwischen in Aachen so starke Bedenken geltend gemacht, daß man Kampf anheimstellte, etwas anderes zu wählen. Man stieß sich daran, — und ganz sind auch heute diese Besorgnisse nicht überall geschwunden — daß die Erinnerung an Greueltaten der Bürgerschaft und an eine demütigende Situation ihrer Abgesandten mit jenem Ereignis unauslöschlich verbunden seien. Kampf wies aber mit Recht darauf hin, daß in erster Linie der malerische Wert des Bildes in Frage komme. Außerdem finde er das Motiv schön, wie durch den Mut und die Entschlossenheit zweier Bürger die Stadt gerettet werde. «Man kann ruhig diesen Männern ein Denkmal in Form eines Gemäldes setzen», fügt er in seinem Schreiben hinzu.

In der Tat ist es gar nicht notwendig, daß der Beschauer den Genuß am Kunstwerk — und dieser sollte doch in erster Linie stehen — sich verdirbt durch das Nachdenken über allerhand böse Dinge, die in mehr oder weniger entferntem Zusammenhange mit dem Bilde stehen. Gedanken sind ja zollfrei, — sogar heute noch. Man kann sie nicht kontrollieren und auf gewisse Einfuhrstraßen des «Zollgebietes» bannen. Man kann auch niemand verwehren, vor einem Bilde zu «denken» statt zu «sehen» und zu «fühlen». Aber, dann sollte er doch lieber an das «Gute» denken, das sich mit der Handlung verknüpfen läßt, als an das «Böse» und vor allem den Maler nicht für die abschweifenden Gedanken des Beschauers verantwortlich machen. Hätte Kampf darauf Rücksicht nehmen müssen bei der Wahl des Themas, er wäre wohl nie zu einem, jeden bösen Gedanken ausschließenden Motiv gekommen. Nicht einmal ein simples Blumenstück dürfte er dann malen, denn selbst unter Blumen können Schlangen lauern.

Aus einem ähnlichen Gedankengange erwuchs auch das weitere Bedenken, ob nicht der Akt der „Schlüsselübergabe" für Aachen zu beschämend und daher zu beseitigen sei. Aber, ist denn die Geschichtsmalerei nur dazu da, um eitler Schöntuerei und Ruhmessehnsucht zu dienen? Ist es nicht ebenso erhebend, den Mut der Bürger im Unglück, wie ihre Kraft im Glücke geschildert zu sehen? Beruht nicht in gewissem Sinne Kampfs Größe gerade darauf, daß er mannhaft und ehrlich ist als Maler, daß er selbst dem Häßlichen und Grausigen nicht feige aus dem Wege geht, wo es gilt, damit eine Situation treffend zu zeichnen? Ist es etwa für Aachen eine Schande, jener Revolutionsarmee die Tore geöffnet zu haben, der schließlich ganz Europa weichen mußte?

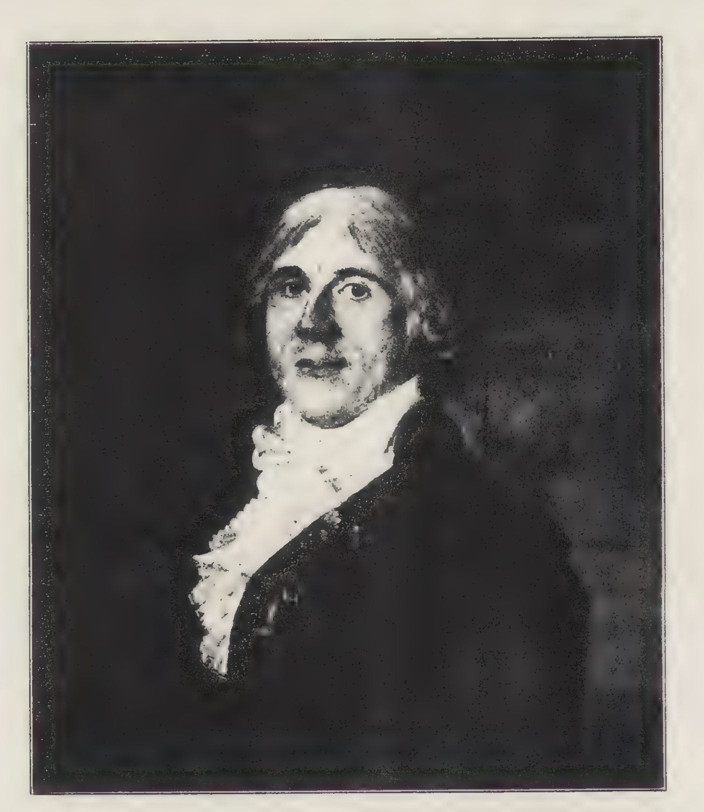
Darum schuf Kampf ganz unbekümmert um solche Erwägungen an seinem Bilde, das im Mai 1905 vollendet stand. Der Erfolg war außerordentlich. Selbst der alte Ludwig Knaus, obwohl er einer ganz anderen Kunstrichtung angehört, schrieb doch über das Werk voll freudiger Anerkennung an den Oberbürgermeister von Aachen:

> „Die Anschaulichkeit und Lebendigkeit des Vorganges ist überraschend, man ist ganz in die schreckensvolle Zeit der französischen Revolution versetzt und die mordbrennerische Rotte der Sansculottes ist vortrefflich geschildert. Der Kontrast dieser wüsten Bande, sowie der höhnischen Geberde ihres Generals Jourdan mit der Würde und vornehmen Ruhe der beiden Aachener Herren wirkt frappant und überzeugend. Das Bild ist in der breiten wuchtigen Art ausgeführt, welche die Malerei Meister Kampfs kennzeichnet und wird nach meiner Ueberzeugung eine vorzügliche Bereicherung des Aachener Museums sein.
>
> Ludwig Knaus."

Das Bild verdient dies Lob (vgl. Tafel 2). Es entstand ja zu einer Zeit (1901—1905), da Kampf der Historienmalerei entwuchs und zum Maler im absoluten Sinne des Wortes sich emporschwang. Doch blieben ihm die Vorzüge von Kampfs früherer Epoche erhalten, die Lebendigkeit der Erzählung, die Feinheit der Seelenschilderung, die Schärfe der Charakteristik, die geschickte Komposition, die mächtige Gestaltung und kraftvolle Pinselführung. Dazu kam aber eine ausgesprochen malerische Disposition des

Bildes, das deutliche Unterordnen des Ganzen unter eine koloristische Idee. Gerade im Komponieren auf das Farbige, unter Verringerung der Figurenzahl und Konzentrierung des Interesses auf die Hauptgruppe bestand ja der Fortschritt in dem ausgeführten Bilde gegenüber dem ersten Entwurf von 1901.

Kampf hatte so disponiert, daß er zur Rechten die Gruppe der Aachener darstellte, voran Herrn Dr. Vossen. Von ihm ist ein zeitgenössisches Porträt erhalten (Fig. Nr. 40), dessen Autor unbekannt, das aber in seiner zarten, gutgestimmten, silberig grauen Behandlung die Nachwirkung französischer Malerei etwa in der Art des Chardin vermuten läßt*). Die liebenswürdigen, etwas mädchenhaft weichen Züge dieses Bildnisses hat Kampf in seine derbere Sprache übersetzt, ohne der Aehnlichkeit Abbruch zu tun. Wir sehen den Dr. Vossen in Reisemantel und Reiterstiefeln, den Dreispitz in der Linken, in der Rechten den Stadtschlüssel, wozu der noch im Suermondt-Museum erhaltene respektable Schlüssel des alten Bergtores als Modell diente. Den vornehm gesinnten Mann scheint die aufgeregte, würdelose Heftigkeit des Franzosen mehr zu verletzen, als einzuschüchtern. Um so sorgenvoller blickt hinter ihm der wackere Baumeister Cromm, dessen famoser Charakterkopf durch Kampf in der unter Fig. Nr. 38 wiedergegebenen Studie zu goethemäßiger Größe gesteigert wurde**). Vom Lichte der halboffenen Tür reizvoll umflutet, erscheint dahinter die ganz von Amtswürde durchtränkte Gestalt des «alten Herrn Creutzer» mit der weißen Parlamentärsflagge. Die Gruppe der Aachener steht in zart durchleuchtetem Helldunkel. Bescheiden, wenn auch würdig, treten sie zurück. Als Persönlichkeiten wie als Tonwerte sind sie etwas farblos gehalten gegenüber den französischen Generalen, mit deren reichen Uniformen ihr schlichtes Bürgergewand ohnehin nicht wetteifern kann.



(Fig. Nr. 40.) Bildnis des Dr. Vossen. (Meister unbekannt.) Oelgemälde. Aachen. Städt. Suermondt-Museum.

Den größten Teil des Zimmers, zu beiden Seiten des weißgedeckten Tisches, füllt die französische Soldateska. Zunächst in der Mitte zwei Generale, der eine sitzend, der andere stehend, erregt, ja zornig auf die Aachener losfahrend. In diesen beiden blauen, goldgestickten Uniformen, in diesen grellen blau-weiß-roten Schärpen steckt der Effekt des Bildes, das höchste Leben in der figürlichen Aktion wie in der Farbe. Von diesem Punkte aus muß die ganze malerische Haltung des Bildes beurteilt werden. Die französischen trikoloren Fahnen und Schärpen wirken in natura ja immer unruhig und prätentiös. Kampf dämpft sie auch im Bilde nicht, er sorgt nur dafür, daß sie, durch adäquate Werte ergänzt, die farbige Einheit nicht stören können. Darum diese kräftig blau getünchte Wand des Zimmers mit dem protzig goldenen Bildrahmen, darum dieser tiefrote Vorhang in der Zimmertür rechts, darum dieser starke violette Ton auf dem Fußboden.

Der zornige General Jourdan beherrscht die Situation im Bilde, kein anderer kommt neben ihm

---

*) Das Bild befindet sich als Schenkung von Fräulein Schillings, Aachen, im städtischen Suermondt-Museum.

**) Ein Porträt des Baumeisters Cromm war zurzeit der Anfertigung des Bildes nicht aufzufinden. Neuerdings sind zwei Abdrücke eines Kupferstiches nachgewiesen, resp. einer Kupferätzung angeblich 1789 gefertigt nach einem Gemälde von J. P. Scheuren (?), Vater des bekannten Caspar Scheuren (cf. Abb. 39). Es ist ein Rundbild von 6,1 cm Durchm. (ohne Plattenrand gemessen). Die schwer lesbare Umschrift lautet: «Cromm, Président du Bureau de Bienfaisance. Dess(iné) et gr(avé) p(ar) Chretien, inventeur du Physionotrace.» Rue St. Honoré en face l'oratoire Nr. 48, à Paris. Unsere Abbildung wurde nach dem im Besitz des Herrn Dr. med. Gockel zu Aachen befindlichen Abdrucke hergestellt, dem wir hiermit verbindlichst danken.

auf. Ruhig bleibt der alte General mit den verlebten schlaffen Zügen an der andern Tischseite vor seinem Weinglase. Prüfend gleitet sein Blick über die Aachener Herren, während die aufgeputzte Dirne neben ihm leidenschaftlich sich vorbeugt, und offenbar in giftigen Schimpfworten sich ergeht. Der Verwundete hinter ihr scheint sie durch sein Geflüster noch aufzustacheln.

Diese drei letztgenannten Figuren schließen sich zu einer eigenen, wohl abgerundeten Gruppe im Bilde zusammen (vergl. dazu die Studien Abb. 37 und 42). Mit ihrer ausdrucksvollen Mimik und den lebhaften Farben bilden sie das notwendige Gegengewicht gegen die zwei Mittelfiguren. Bedauerlich ist nur, daß Kampf aus Rücksicht auf gewisse Stimmungen im Aachener Publikum die weibliche Hauptperson des Bildes, die Vertreterin der Zuchtlosigkeit im Revolutionsheere, als tugendsame Lotte kostümiert hat. Oder wollte er vielleicht der als sittenlos verschrieenen Gesellschaft der Sansculotten ein glänzendes Leumundszeugnis ausstellen?

Es folgen zur Linken die Subalternoffiziere, vorzügliche Typen dieser abenteuerlichen Gesellschaft, die durch höhnische und spottende Zurufe die Grausamkeit der Situation für die Aachener Gesandten zu verschärfen suchen. Vor ihnen, als großer, farbiger Ruhepunkt, die Sitzfigur einer stattlichen Dirne, die einen Zinnkrug in Händen hält. Ihr üppiger Nacken und ihre derben Arme (siehe Studie Abb. 41), das weiße Häubchen und die leinenen Aermel, endlich die weißen Reithosen ihres Nachbarn dienen dazu, die kalten Töne des Bildes hier zu sammeln. Im übrigen aber löst sich in den bunten, grünen, roten, schwarzblauen Uniformen dieser Gruppe das grelle Hauptmotiv der Trikolore mit ihrem dominierenden Blau allmählich ebenso nach der Seite hin auf, wie nach oben in dem graublauen Tabakdunst, der wolkenhaft das Zimmer durchzieht. Auch die beneidenswert umfangreichen Weinflaschen ganz rechts im Vordergrunde sollen nicht nur den Beschauer mit Bewunderung für die Leistungsfähigkeit der republikanischen Gurgeln erfüllen, sondern ihr Blaugrün und Gelbgrün soll, ebenso wie der daneben liegende bläuliche Lappen, nochmals die Uniformfarbe ausklingen lassen. Uebrigens bringen sie, ebenso wie die überlebensgroße Figur des Mädchens zur Linken, auch Maßstab in das Bild und drängen die Hauptfiguren für unser Auge soweit zurück, daß sie gut im Raume stehen.



(Fig. Nr. 41.) Arthur Kampf. Studie zu dem sitzenden Mädchen in der «Uebergabe Aachens».

Ein nach Bestellung zu lieferndes Historienbild bietet dem Maler stets erhebliche Schwierigkeiten. Er ist in seiner Bewegung gehemmt, an viele ganz unmalerische Rücksichten gebunden. Um so größer ist unsere Bewunderung für Kampf, der es verstand, nicht nur eine geschichtliche Illustration, sondern ein echtes Gemälde, ein Kunstwerk zu liefern.

Koloristisch unterscheidet sich unser Aachener Historienbild merklich von all den frühern, denen Arthur Kampf seinen Ruf zunächst verdankte und die allesamt noch in seiner guten alten Düsseldorfer Manier ausgeführt waren. So darf man sie nennen, zum Unterschied von seiner heutigen Berliner Malweise. Natürlich soll damit nicht der geringste Tadel gegen Düsseldorf ausgesprochen werden, ebensowenig gegen die dortige Akademie, an der Kampfs Talent sich entfaltete. Wie das geschah mag im Nachstehenden kurz skizziert werden, wobei aber auf Kampfs Lebensgeschichte nur soweit eingegangen werden kann,

als zum Verständnis der Aachener Bilder notwendig ist.*)

Wir wissen, daß Arthur Kampf, der jüngere Bruder des Landschaftsmalers Eugen Kampf, im Jahre 1864 zu Aachen geboren ist und zeitweise dort auch die Schule besuchte. Seine Biographen**) pflegen als künstlerische Erweckungsfaktoren zu zitieren: Die Eindrücke des französischen Krieges, den der Knabe doch nur in sehr kurzen Höschen erlebt haben kann; ferner den frühen Anblick von Werken der altkölnischen und flandrischen Schule, sowie gotischer Holzskulpturen (man scheint die Häufigkeit ihres Vorkommens in Aachen stark zu überschätzen); endlich einige andere Dinge, die ebensogut in Düsseldorf, Köln, Münster oder sonstwo sich finden. Mir scheint, daß eine angeborne, vielleicht auch vom Vater ererbte Fähigkeit des künstlerischen Sehens das Wichtigste für Arthur Kampfs Zukunft war. Entscheidend trat wohl hinzu, daß sein Bruder Eugen 1877 nach Antwerpen zur Akademie gezogen war und daß Arthur die Studien, welche dieser ältere Bruder heimbrachte, mit Begeisterung betrachtete. Er fand sie wesentlich ergötzlicher als die Aufgaben, mit denen man ihn auf der Schule zu Hasselt plagte. Darum verließ er frühzeitig diese Anstalt und zog 1879 als Kunstakademiker nach Düsseldorf. Peter Janssen und Gebhardt wurden dort seine Lehrer, und was er ihnen an sicherer und charaktervoller Erfassung der Natur, an großzügiger Darstellungsweise verdankt, das wird Kampf selber am allerwenigsten gering schätzen.

Aber wie viele haben vor und nach ihm das genossen, ohne annähernd dasselbe zu erreichen wie Kampf. Er hat offenbar noch zwei nicht minder große Lehrmeister nebenher gehabt, die Natur — oder richtiger, seinen gesunden Instinkt für ernste, einfache Natur — und Adolf Menzel.

Adolf Menzel steckt ja der ganzen Generation von damals viel mehr in den Knochen, als wir zugeben wollen. Seine Illustrationen zu Kuglers Friedrich dem Großen, seine in Reproduktionen weit verbreiteten Bilder mit ihrer malerischen Erfassung der Geschichte, ihrer stupenden Natürlichkeit, haben auch auf Arthur Kampf denselben nachhaltigen Eindruck gemacht, vielleicht zum Teil unbewußt, wie auf die ganze übrige Schaar der damaligen jungen deutschen Künstler. Nicht nachgeahmt, aber verständnisvoll mitempfunden hat Arthur Kampf den kleinen Adolf, und nebenbei auch wohl die Neigung zu friedericianischer Historie von ihm geerbt.

Zunächst aber kam sein natürlicher, auf einfache Menschen und einfache Motive gerichteter Instinkt zum Durchbruch, indem aus den zahlreichen Armeleutestudien seines Skizzenbuches sich allmählich neben anderen Proletarierbildern die «letzte Aussage» herausgestaltete. Ein von einem Messerhelden niedergestochener Arbeiter wird da von einigen Kameraden gestützt, um dem Polizisten seine «letzte Aussage» zu Protokoll zu geben. Der Vorgang war in all' seiner Brutalität, ohne Sentimentalität, aber auch ohne Uebertreibung dargestellt und erregte durch seine Urwüchsigkeit eben so viel Aufsehen, wie durch die lebendige Mimik. Sogar in der farbigen Behandlung hatte sich Kampf in diesem Frühbild sehr selbständig gemacht und die neuesten technischen Fortschritte ohne jede Uebertreibung angenommen. Dennoch war er für das damalige Berlin noch zu modern, so daß ihn die dortige Kritik als «Hellmaler und wilden Impressionisten» verdächtigte.

Kampf war noch Akademieschüler, als er 1886 auf dies Bild hin in Berlin (später auch in München und London) eine ehrenvolle Erwähnung erhielt. So hatte er sich aus eigener Kraft zum Meister gemacht, und bald räumte ihm auch die Akademie die Stellung als «Meisterschüler» ein (1887). Im selben Jahre überraschte er die Lehrer und Kameraden durch sein Historienbild «Gebet der Grenadiere nach der Schlacht bei Leuthen».

Alle paar Jahre wird ja, infolge der Biel-Kalkhorst-Stiftung, den rheinischen Kunstfreunden die Gelegenheit geboten, gegen Erstattung der Selbstkosten ein Bild al fresco sich malen zu lassen. Merkwürdiger Weise hat bisher keiner der zahlreichen und wohlbemittelten Aachener Kunstfreunde und Hausbesitzer diese schöne Gelegenheit so wahrgenommen, wie Geh. Kommerzienrat Peill in Düren. Er hatte das Glück, sich just in jenem Jahre um die Stiftung zu bewerben, in dem Kampf unter allen Konkurrenten Sieger blieb. Kampf wählte nun für die Seitenwand im Speisesaal der Peillschen Villa das ergreifende Motiv «Der Choral von Leuthen». Stiftungsgemäß wurde es in Kalkfarben direkt auf die frischverputzte Wand gemalt (al fresco), obwohl Kampf bei seiner geringen Vertrautheit mit der Technik diese Arbeit recht schwer wurde. Wie diese preußischen Grenadiere während des Marsches nach Lissa Halt machen und in Erinnerung an den durchkämpften Schlachttag tiefbewegt und voll Inbrunst das alte Weihelied

*) Vgl. übrigens meine biographischen Notizen am Schlusse dieser Abhandlung.

**) W. v. Oettingen: Arthur Kampf. In «Die Kunst unserer Zeit.» Jahrg. VI. Lfg. 8. 1895.

Friedr. Fuchs: «Arthur Kampf». Velhagen u. Klasings Monatshefte, Jahrg. 20. Heft 7. 1905/06.

«Nun danket alle Gott» über die schneebedeckte leichenbesäete Walstatt hinklingen lassen, das war das Motiv. Die schlachtenerprobten, alten Krieger sind in ein paar großen, ja derben Vordergrundsfiguren überzeugend und wirklich ergreifend dargestellt. Zwar heben sich aus dem langen Heereszug nur etwa ein Dutzend dieser Gestalten deutlich heraus, aber sie genügen gerade, um die Ergriffenheit jedes Einzelnen zu versinnlichen, ohne doch den großartigen Eindruck der «betenden Masse» aufzuheben. Die Malerei ist großzügig, ernst und schwer in der Farbe, vielleicht etwas gewaltsam im Kontrast zwischen Figuren und Schneefläche, nicht sehr farbig. Aber für ein historisches Erstlingswerk, noch dazu in der so schwierigen Freskotechnik, war es doch eine ganz außerordentliche Leistung. Man darf wohl annehmen, daß Alfred Rethels Aachener Fresken wenigstens in der Energie der Pinselführung, in der starken flächigen Form ihm vorgeschwebt, so sorglich auch sonst der modern realistische Kampf sich von dem «historischen Stil» des Aachener Großmeisters fern hielt, denn er war sich wohl bewußt, daß jeder Zeit ihre eigene künstlerische Ausdrucksform gebührt.

So wuchs das Bild weit über die etwas alltägliche Umgebung hinaus, in der es sich befand. Der junge Meister mußte eine ornamentale Umrahmung komponieren, damit der ernste Stoff sich aus der behaglichen Eleganz dieses ringsum mit Holz vertäfelten luxuriösen Eßzimmers nicht allzu unvermittelt heraushob. Mit feiner Symbolik stellte Kampf in diesem, absichtlich in kleinlicherem Maßstab gehaltenen Rahmen den blutigen Glanz der untergehenden Sonne und anderseits das auf dem blutgedüngten Schlachtfelde überreich sprießende goldene Korn dar.

Um das seelische Gleichgewicht der hier Dinierenden ganz wieder herzustellen, malte er noch über dem Kamin dieses Speisesaales ein recht dekoratives Bild in Caseïnfarben: «Wein, Weib, Gesang». Da sehen wir den aus älteren Düsseldorfer Werken stammenden, lautenspielenden Jüngling neben einer hübschen Nymphe und weiterhin nackte Putti, alles das in ganz modern empfundener Landschaft. Eine geschickte Gelegenheitsarbeit, mehr sollte es ja auch nicht sein. Für Kampf ergaben sich übrigens aus diesem Monumentalauftrage noch einige angenehme und nützliche Beziehungen zu der reichen Fabrikantenstadt Düren, indem er in den Familien Peill und Cäsar Schüll nicht nur Porträtaufträge erhielt, sondern auch für einige historische Entwürfe Abnehmer fand. Für Leopold Peill durfte er nach einer Farbenskizze das Bild «Friedrich der Große in Lissa» (Bon soir, Messieurs) ausführen. Das Werk ist fleißig gearbeitet, beachtenswert durch seine lebhafte Mimik, sehr interessant in den Beleuchtungsproblemen, aber etwas eintönig grau in der Farbe.



(Fig. Nr. 42.) Arthur Kampf. Studie zum Bilde «Uebergabe Aachens». (Oelskizze.)

Um so mehr waren Kampfs Feunde überrascht durch eine prächtige Studie, die er 1888 bei einem Besuch in Berlin aus dem Gedächtnis malte, unmittelbar nachdem er die Aufbahrung Kaiser Wilhelms im Dome miterlebt hatte. Nichts von grauen Tönen, vielmehr ein großartig feierliches Helldunkel. Vorne die dunklen Silhouetten der Leidtragenden, in der Mitte die unheimlich beleuchtete Gestalt des stillen Toten, um den die riesigen Gardisten wie Rolandsäulen Wacht halten. Vieles erinnert an Menzel, besonders in der vortrefflichen ersten Skizze, die Herr Cäsar Schüll in Düren besitzt. So die Haltung, die Anordnung und Bewegung der Zuschauer, die sichere Unmittelbarkeit, mit der der Naturausschnitt zum Bilde gemacht, die «Illustration» zum gemalten Kunstwerk umgeformt ist. Diese Vorzüge waren so augenscheinlich, die künstlerische Ueberlegenheit des Bildes über alle anderen Darstellungen desselben Vorganges so evident, daß es für die Münchener Pinakothek angekauft wurde.

In den wenigen Jahren von 1886—1888 hatte sich also Kampf zu einem ungewöhnlich vielseitigen Künstler von solidem Können und hohem Streben durchgearbeitet. Im nächsten Jahrzehnt sah man alle Keime dieser fleißigen Lehrjahre glücklich ausreifen. Kampf hatte von Anfang an nichts von dem Kleinlichen, das gerne den Düsseldorfern nachgesagt wird, und er brachte von Jahr zu Jahr

mehr Wucht und Größe in seine Bilder, die durch energische Pinselführung und unerbittliche Wahrheit der Zeichnung imponierten. Nur in einem schien Kampf rückständig! Er blieb nämlich vorläufig bei der preußischen Geschichte. Friedrich des Großen Anrede an seine Generale nach der Niederlage von Kunersdorf war das nächste größere Werk. Der feinsinnige Maler Oeder empfand sofort, daß da eine vorzügliche Charakterschilderung des großen Königs gegeben war, dem man es ansieht, daß er die ganze feurige Energie seines unbeugsamen Heldenwillens den zum Teil etwas schwerfälligen alten Generalen einzuflößen sucht. Oeder kaufte das Bild und schenkte es hochherzig der Düsseldorfer Galerie, wo es auch um seiner malerischen Qualitäten willen gerne aufgenommen wurde. Denn dieses, wie alle spätern Historienbilder Kampfs, hatte den großen Vorzug, daß es gut gemalt war, daß es mit einer gewissen Unerschrockenheit die Wahrheit sagte und daß es auch seelischen Gehalt besaß. Kampf gibt nicht Regimentsgeschichte à la Röchling oder militärische Anekdote à la Sell und Genossen. Er schreibt Zeitgeschichte, Beiträge zur Psychologie der Menschen und Völker. So hat er in seinem «Kosakenopfer» die schändliche Brutalität der russischen Reitervölker ohne jede Bemäntelung dargestellt. Das Bild wirkt ja mit seinen nackten Leichnamen stellenweis peinlich. Um so erfreulicher ist aber der Mut, mit dem die schreckliche Wahrheit eingestanden wird. Und in seinen Bildern aus den Freiheitskriegen, die durch Künstlerlithographien jetzt so populär werden, hat er nicht hurrarufende Preußen am Rhein oder den ewigen «Blücher vor Paris», sondern jene ernsten Momente geschildert, da die Seele des deutschen Volkes erwachte, da im Vertrauen auf Gott die ganze Bürgerschaft ihr Bestes dahin gab, Kinder, Frauen und Greise ihre letzte Habe darbrachten (Volksopfer), Männer und Jünglinge Herz und Arm dem Vaterlande weihten (Steffens Ansprache, Einsegnung der Freiwilligen).

So heimisch sich Kampf auf dem Theater der Weltgeschichte fühlte, so selten hat er das Gebiet religiöser Historie gestreift. Gelegentlich ist er doch mit einigen anderen Malern von Ruf den Verlockungen eines spekulativen Kunsthändlers gefolgt und hat an der Konkurrenz um ein «Christusbild» teilgenommen. Kampfs Christus hat damals nur wenige befriedigt, er wurde allgemein unterschätzt. Gewiß fehlt ihm das supranaturalistische Element. Kein Zug erinnert an den Gottessohn, an den Herrn der himmlischen Heerschaaren, an den Triumphierenden. Alles nur an den denkenden, sorgenden, leidenden Menschen, an den großen Lehrer und Philosophen, an den sozialen Apostel, der das Evangelium der Entsagung predigt. Einen edlen, nicht einen schönen Christus hat er gemalt. Und vor allem sein eigenes Ideal, nicht den geläufigen Typus. Weder an die Alten, noch an seinen Meister v. Gebhardt lehnte er sich an. Das will schon etwas heißen. Dafür betonte er hier, und mehr noch in seinem «Einzug Christi in Jerusalem», die niedere Herkunft und die jüdische Abstammung Christi mit großer Ehrlichkeit, ohne doch die geistige Potenz aus dem Christusantlitz auszuschalten.

Damals schien Arthur Kampf denen, die ihn nur von den großen Ausstellungen her kannten, dem Komponieren und der «Historienmalerei» verfallen zu sein. Tatsächlich arbeitete er rastloser denn je nach der Natur, wie eine Reihe von Studien beweisen, die seit dem Ende der achtziger Jahre entstanden sind, und die vorzugsweise in Aquarellfarben ausgeführt wurden. Es handelte sich für ihn darum, aus der etwas monotonen Skala der zahmen Düsseldorfer Hellmalerei zu farbigem Reichtum zu gelangen. Von einer spanischen Reise (1897) brachte er sehr pikante, farbenprächtige Studien heim, denen aber doch noch jene feine Verschmelzung und stimmungsvolle Größe der Farbe fehlte, wie sie den alten Spaniern eigen ist.

Gerade in dieser Zeit des künstlerischen Experimentierens wurde Kampf als Vorsteher eines Meisterateliers nach Berlin berufen (1899). Weiter wurde damit sein Wirkungskreis, höher die Anforderungen, die er an sich selbst stellte, stärker der Zwang, seine reichen Gaben zu entwickeln.

Für diese Epoche des Ueberganges von Düsseldorf nach Berlin scheinen mir die Wandgemälde bezeichnend, die er im Burtscheider Kreishaus im Auftrage des Düsseldorfer Kunstvereins schuf. Die Aufgabe war dankbar. Denn im Landkreis Aachen sind Großindustrie und Landwirtschaft gleichermaßen vertreten und boten sich als selbstverständliche Motive. Kampf, als ein moderner Mensch, mochte nicht mit wesenlosen Allegorien die Wände füllen, nicht Karolingerhistorie und Geschichte von gestern da malen, wo das «Heute» gebieterisch seine Rechte fordert. So stellte er die wichtigsten Geschäfts- und Interessenkreise dieses Landratsamtes in frischen, unmittelbar dem Leben entnommenen Bildern dar.

Er beginnt an der Hauptwand mit einer Erntescene, Bauern, die nach heißem Erntetage die letzten Garben binden, während andere schon dem Gutshofe zuziehen. Er ist wohl nahe bei Aachen gedacht, da ein dem Lousberg ähnlicher bewaldeter Hügel den Hintergrund bildet. Diese Wahl der Themata deutete auf einen nüchternen Realisten

hin, wenigstens nach der Meinung derer, die ein Bild nur dann ideal finden, wenn dazu ein zwanzigzeiliges Gedicht abgedruckt wird, aus dem der Künstler geschöpft hat.

Kampf suchte die Poesie da, wo sie der Maler vor allem zu suchen hat, in der Farbe. Das war in diesem Falle besonders schwierig wegen der Architektur des Saales, einer schwerfälligen, geschmacklos detaillierten Renaissance. Ringsum an den Wänden läuft ein hoher, gemalter Sockel, der in brutalen Farben eine Wandverkleidung von belgischem Marmor imitiert. Schwere Pilaster teilen die Wand und eine unruhig kleinlich gegliederte Decke spannt sich darüber. Hätte Kampf noch im Altmeisterstile mit bräunlichen Schatten und saftigen Mitteltönen gearbeitet, so hätte er diese Architektur allenfalls dulden können. Schwieriger war es, mit den lichten Farben der Hellmalerei des Raumes Herr zu werden und dabei so verschiedene Themata, wie das «Innere des Hüttenwerkes» und das «Erntebild» derart zusammenzubringen, daß sie in den Raum harmonisch sich einfügen. Es ist eine Freude, der klugen Lösung dieses Problems hier zu folgen. Kampf beginnt ganz rechts auf dem Altmännerbilde mit lebhaften, warmen Tönen, mit der hellbeleuchteten Mauer, den roten Fliesen davor und der roten, gestrickten Jacke des Alten. Kühler ist daneben die Gruppe der Männer, die in dunkeln Anzügen im Schatten des Baumes sitzen und stehen. Diese kühlen Tonwerte behält er bei im anschließenden Industriebild. In dieser weiten Eisenhalle herrscht eine blaugraue, von Dunst und Rauch erfüllte Atmosphäre. Dazu paßt das kräftige Blau auf den Leinenhosen der Arbeiter, die kalte Fleischfarbe der nackten Manneskörper. Dazwischen freilich glüht flüchtig auf der Arbeitergruppe zur Rechten der warme Reflex des Hochofenfeuers, oder zieht sich die goldfarbene Linie der aus dem Walzenzug quellenden Eisenschiene hin. Aber trotz dieser Unterbrechungen beherrscht doch das dunstige, kalte Blau hier ebenso konsequent die Situation, wie nebenan auf dem Erntebild das warme Gelbrot, das von dem goldigen Abendhimmel, von dem lichten Strohgelb der Aehren, vom frischen Grün der Wiesen, von den gebräunten Armen und Nacken der Menschen, von der rotbraunen Jacke und dem roten Halstuch der Schnitterin widerstrahlt. Nur eine blaue Hose oder Schürze ist hier und da als unentbehrlicher Kontrast eingefügt.


(Fig. Nr. 43) Knabenkopf. Studie von W. Spatz.

Zwischen diesen farbigen Gegensätzen vermittelt nun Kampf, indem er auf das mittlere Feld dieser Hauptwand, in das die große Tür des Saales einschneidet, ein paar allegorische Figuren setzt, die formal und farbig hier fast unentbehrlich sind. Da schwebt im orangefarbenen Gewand die blondhaarige Göttin des Friedens heran und segnet die Landwirtschaft. Das Stückchen Landschaft darunter mit dem pflügenden Bauer und der Aachener Münstersilhouette gehört übrigens zum Besten in diesem Bilde. Die schweren, dunklen Flügel jener Friedensgöttin leiten schon über zu dem Vertreter der waffenschmiedenden Industrie, zu der mächtigen Gestalt des gewappneten Kriegers. Sein dunkler Stahlharnisch soll wohl schon auf das kühle Graublau im anstoßenden Industriebilde vorbereiten, dessen Farbenstimmung dadurch gleichsam über den Pilaster hinweg in das Mittelbild hinüberfließt. Andrerseits läßt dieses Ritters goldener Schwertschmuck und sein orangefarbener Helmbusch die freundlichen Farben des Friedensbildes noch einmal wiederklingen.

Nun folgt im letzten, seitlichen Bilde, im Kindergarten, eine kleine koloristische Idylle. Die Farben der Anstaltskleidung, zartgraue Röcke und lichtrosa Schürzen, geben einen heiteren Schlußakkord, der schließlich in dem Rot der Ziegeldächer und dem Gelb der Wandflächen des Hauses doch noch mit jenen Farbenleitmotiven austönt, die in allen vier Bildern vorhanden sind.

Wohl sind Kampfs Farben hier nicht geschmeidig und lieblich, wohl steht manches zu bestimmt, fast hart und luftlos im Raume, wie z. B. die nackten Männerkörper auf dem Hüttenbild, oder die allegorische Flügeldame. Die Energie seines Pinsels, die einen größeren Raum auszufüllen vermag, ist fast zu wuchtig für diesen kleinen Sitzungssaal. Aber die männliche Kraft in Kampfs Schöpfungen, die ruhige, jeder Phrase und Pose abholde Selbstver-

ständlichkeit seiner Gestalten, die Wahrheit und Frische der Farbe ist erquickend neben den oft wesenlosen, rein dekorativen Farbenflecken, mit denen andere so gemächlich die größten Flächen überziehen.

In Kampfs Entwicklungsgang stellen sich die Burtscheider Wandbilder, so vortrefflich sie an sich sind, doch als Uebergangskunst dar. Hellmalerei und Luminismus, moderne Farbigkeit und altmeisterliche Erinnerungen klingen zusammen, wobei das Bedürfnis vorwiegt, aus der Historie zum einfachen Alltagsleben, aus dem Zeichnerischen zum rein Malerischen, aus der alten Darstellungsmanier zu einem neuen farbigen Pleinairismus zu gelangen. Wenige Jahre später war diese Epoche des Suchens überwunden. Mit seinem Werke «Die Schwestern» bewies Kampf, daß er den Mut und die Kraft besaß, künstlerisch noch einmal ein neues Leben zu beginnen. Jene Epoche der düsseldorfisch-berlinischen Historie war vergessen, die großen Probleme der modernen Kunst traten in den Vordergrund.

Damit war auch ein Wechsel in den Motiven verknüpft. Nicht phrasenschwangere und gestaltenreiche Theaterszenen, sondern pikante, impressionistisch gesehene Einzelfiguren bevorzugt er, die temperamentvolle spanische Tänzerin, die rassige Erscheinung der Kunstreiterin im knappen, schwarzen Mieder und prall sitzenden rosa Seidenrock. Nicht auf die Rolle kommt es jetzt an, die sie spielen, sondern auf das sinnliche Leben, auf die körperliche Energie, die sie entfalten, auf das schillernde und doch vornehm gedämpfte, großflächig behandelte Farbenspiel.

Es gehörte eine gewisse Selbstverleugnung dazu, im damaligen Berlin und in der so exponierten Stellung eines akademischen Lehrers nicht etwa gesinnungstüchtige friedericianische Geschichtsbilder, sondern malerische Glaubensbekenntnisse zu produzieren. Kampf lernte auch die Gefahren einer solchen Unabhängigkeitserklärung sofort kennen. Sein Bild «Die Schwestern» wurde von der maßgebendsten Stelle, die freilich mehr historische als künstlerische Kultur besitzt, schlankweg abgelehnt, obgleich die Landeskunstkommission es dringend zum Ankauf für die Nationalgalerie empfohlen hatte. In der Achtung aller modernen Kunstfreunde war Kampf dadurch ungemein gestiegen, und für den Verlust wurde er reichlich entschädigt. Denn Ravené kaufte «Die Schwestern» für seine vornehme Privatsammlung an, von wo sie wohl einstmals den Weg zu der vorläufig «gesperrten» Nationalgalerie finden dürften.

Kampf hatte zwar von seiner ersten spanischen Reise 1897 eine Anzahl kräftig gemalter Volksszenen heimgebracht, aber sie zeigten noch die alte realistisch detaillierende Farbengebung. Erst jetzt, nachdem er in Berlin und Paris die neuere farbigmonumentale Kunst kennen gelernt, wird die Erinnerung an die «Meninas» des Velasquez und an andere großzügige spanische Bilder in ihm lebendig. Unter diesem Einfluß entstand jene Darstellung der zwei kleinen Mädchen, die auf einer kleinen Vorstadtbühne wie steife Püppchen in ihrem rosa und grünlichen Prunkgewand stehen. Aber die Velasquez-Reminiszenz hätte doch nicht genügt, um dieses lebensgroße Varietétheaterbild zu einem so bewunderten Meisterwerk zu machen, wenn es nicht durch die Größe der Pinselführung, durch die markige Bestimmtheit der Zeichnung trotz harmonischer Verschmelzung der Töne, durch die strenge Beschränkung auf wenige, einfache aber vollklingende Farben so überraschend gewirkt hätte.

In solchem rein malerischen Stil dürften sich diejenigen Schöpfungen Kampfs in Zukunft bewegen, die seiner eigensten Initiative entspringen. Aber dieses höhere malerische Niveau kommt natürlich auch den Geschichtsbildern zugute, die nach wie vor Staat und Gemeinde von ihm fordern, so z. B. jenem historischen Cyklus aus dem Leben Kaiser Otto des Großen, den Kampf soeben für das Museum zu Magdeburg vollendet hat und der in einem späteren Jahrgang der Kunstblätter publiziert werden soll.

So viel dürfte aus unserem kurzen Rückblick über Arthur Kampfs Schaffen und vielleicht auch aus dem untenstehenden oeuvre des Meisters hervorgehen, daß er nicht nach seinen friedericianischen Historien oder den sozialen Pleinairbildern allein beurteilt werden darf. Er ist ein vielseitiger Künstler und steht noch in den Jahren, die neue Entwicklungsphasen hoffen lassen. Vorläufig ist er in Aachen nur nach zwei Richtungen hin vertreten. Als raumschmückender Künstler im Kreishaus, als Historienmaler im Museum. Sollen wir in Aachen warten, bis wir aus dem «Nachlaß» des «berühmten Aachener Künstlers» auch Repräsentanten seiner anderen «Epochen» kaufen müssen?

Vielleicht ließe sich damit auch ein etwas gesteigertes Interesse für Eugen Kampf verbinden. Allerdings gehört er wohl nach Aachener Begriffen nicht zu den eigentlichen «Malern». Wenigstens schließe ich es daraus, daß im Aachener Adreßbuch «Maler» und «Landschaftsmaler» als besondere Kategorien aufgeführt werden, ohne daß man er-

kennen kann, ob sie gleichen oder untergeordneten Ranges sind. Dennoch soll ihm in einem künftigen Heft dieser Kunstblätter ein Sonderaufsatz gewidmet werden, ebenso wie unserem Mitbürger Alexander Frenz, dem geistvollen Schönheitssucher, der eine mehr romantische Richtung in der Düsseldorfer Janssenschule vertritt. Wer die Wandgemälde von Frenz in Düren und anderen Orts gesehen, der wird ihn als einen glänzenden Dekorateur in der Erinnerung haben, als einen Künstler, der den Wohllaut der Linie und die heitere Schönheit blühender Farben mit graziöser Hand zu vereinen weiß.

Wie ein Mittler zwischen diesem dekorativen Improvisator und der strengen Objektivität Arthur Kampfs erscheint uns Willy Spatz. Er ist zwar kein Aachener, aber er hat sich das künstlerische Ehrenbürgerrecht bei uns gewonnen, seitdem wir ein gut Stück seiner Kunst in der Aula des hiesigen Kaiser-Wilhelm-Gymnasiums besitzen. Die drei mächtigen Wandbilder wurden im Atelier zu Düsseldorf in jahrelanger Arbeit in Caseïnfarben ausgeführt und dann hier an den Wänden so angebracht, daß sie im Falle einer Verlegung oder eines Umbaues transferiert werden können. Sie sind nicht nur ein pädagogisch anregender Schmuck der Schule, sondern vor allem eine dekorative Leistung, auf die Aachen ebenso stolz sein darf, wie auf Kampfs Wandgemälde im Kreishause.



(Fig. Nr. 44.) Schüler. Studie von W. Spatz zu Tafel 3.

Willy Spatz, der Schöpfer dieses Cyclus, ist ein paar Jahre älter als sein Schwager Kampf, denn er ist 1861 zu Düsseldorf geboren. Dennoch bezogen sie im selben Jahre 1879 mitsammen die Düsseldorfer Akademie, und dieselben Lehrer, Gebhardt und Peter Janssen, leiteten ihre Studien. Während aber der frühreife Kampf schon 1886 mit seiner «letzten Aussage» die ersten Triumphe feierte, fand Spatz erst nach der Uebersiedlung nach München (1892) in Marr den Meister, unter dessen Pflege er sich seiner besonderen Begabung bewußt wurde, d. h. selbständig biblische Aufgaben behandelte.

Allerdings zum Bildermaler alten Stiles, der die geheiligten Typen und Formeln des Raffael oder Perugino mechanisch reproduziert, dazu taugte dieser nervöse, temperamentvolle, nach Eigenart der Gedanken und des Ausdrucks in Wort und Bild strebende Künstler gewiß nicht. Vielmehr suchte er den guten menschlichen Kern der Christenlehre, die edle Gesinnung und Empfindung, die sittliche Erhabenheit der Vorstellungen in originelle malerische Formen zu kleiden. Die Flucht der heiligen Familie hüllt er in das dumpfe Licht einer Sommernacht (1893). Im «Gang der Hirten zur Krippe» (1894) schlägt er sogar einen etwas derben humorvollen Volkston an, indem er die Hirten im Gänsemarsch heranziehen und schüchtern um die Hausecke nach dem neuen Könige der Juden auslugen läßt. Tief bewegend, ja erschütternd ist sein Christus, dessen Trosteswort «Kommet her zu mir» ein schluchzendes Weib heranrief, auf das in unendlichem Erbarmen der Heiland sich herabbeugt. Die anderen stehen zagend von ferne. Von eigenem Jammer niedergedrückt, harren sie in heiliger Scheu des Augenblickes, da auch sie ihr Leid dem Allerbarmer klagen dürfen.

Amor vincit omnia — diesen Spruch scheint Spatz zum Leitmotiv seines malerischen Schaffens gewählt zu haben. Aber nicht die Liebe im Sinne französischer Romanciers und Salonmaler verherrlicht er, vielmehr die heilige und reine Neigung des Gottes zum Menschen, der Mutter zu ihrem Kinde. Ein so zartfühlender Mann wie Spatz mußte mit besonderer Vorliebe bei diesem Motive weilen. Kennt er doch selbst die Kinderstube mit ihrer heimlichen Poesie und liebt sie. Darum malt er mit herzlichem Mitempfinden ihre Freuden und Leiden. Weil er sie aber nicht mit profanen Nebendingen ausputzt, weil er nur die edelste Mutterliebe, die zärtlichste Kindesneigung in aller Reinheit und Schönheit darstellt, darum wirkt alles das stärker, idealer, ohne daß dadurch die Realität der äußeren Erscheinung vermindert würde. Die Heiligkeit des



W. Spatz. Am Born der Wissenschaft. Wandgemälde in der Aula des Kaiser-Wilhelm-Gymnasiums zu Aachen.



kindlichen Schlummers symbolisiert er durch liebliche Engelsgestalten, die das Knäblein wiegen und mit Blumen schmücken. Oder er zeigt uns die holde junge Mutter, die in ärmlichem Gemache ihren schlummernden Erstgeborenen in Armen hält. Den kahlen Raum füllt die Schaar seeliger Buben und Mädchen, die in langen Hemdlein und weißen Kitteln zaghaft heranflattern, um in «Bethlehems Stall» anzubeten. Ungezwungen wird da das edel Menschliche zum göttlichen Gleichnis, zur biblischen Geschichte gewandelt.

Bewundernswert ist auch, wie Spatz alles so wahr, so natürlich, so realistisch greifbar sieht, und wie er doch allen Erdenstaub, alle profane Kleinlichkeit und alle häßliche Realität aus seinen Bildern fern zu halten weiß. Diese stilistischen Qualitäten befähigen ihn zur Monumentalmalerei, und wirklich hat er auch in der Aula des Realgymnasiums zu Elberfeld, im Rathaus zu Duisburg und vor allem in der Schloßkapelle zu Burg an der Wupper Wandgemälde geschaffen, die sich den besten der neueren Düsseldorfer Arbeiten an die Seite stellen lassen; sie sind eben so weit entfernt von trivialen Gedanken wie von vulgären Farben und Formen.



(Fig. 45.) Mädchenkopf. Studie von W. Spatz.

Indessen, wie Spatz solche Aufgaben behandelt, können wir Aachener ja am besten beobachten an an jener Trilogie, die er für die Aula des Kaiser-Wilhelm-Gymnasiums in unserer Vaterstadt malte.

Eine Trilogie darf man diese Wandgemälde nennen, nicht nur, weil es drei Bilder sind und zwar eines über der Eingangstür der Mittelwand, die zwei anderen an der Stirnseite und Rückwand. Nein, als eine Trilogie dürfen wir sie auch darum ansprechen, weil sie in sich eine geistige, festabgeschlossene Einheit bilden, eine Einheit, die doch wieder inhaltlich wie koloristisch in einen Dreiklang, in drei gleich feierliche und erhabene Empfindungskomplexe zerfällt.

Die Schule und ihr Wirkungskreis ist da nach ihren drei Hauptaufgaben dargestellt, nämlich als Bildnerin des jugendlichen Geistes, des kindlichen Gemütes und Herzens, endlich der jugendlichen Körperkraft.

Zunächst sehen wir die Scientia, die Spenderin geistiger Nahrung, die hehre, erhabene Göttin der Wissenschaft, die ihre Jünger versammelt um den lauter sprudelnden, silberklaren Born der Weisheit. Als eine edle, schöne Frau steht sie da vor uns in feierlichem, antiken Gewande, wie es in einem humanistischen Gymnasium wohl am Platze ist und hoffentlich noch auf Generationen hinaus so bleiben wird. Die Leuchte der Vernunft trägt sie in Händen und den Trank des Wissens reicht sie in krystallener Schale dar. So empfängt Scientia die Jugend, die, von klugen Beratern geleitet, sich herandrängt, um dankbar aus der Quelle den Trank des Wissens zu schlürfen und lernend sich für den Kampf des Lebens zu rüsten. (Taf. 3.)

Eine niedere Mauer umgrenzt das Brünnlein der Wissenschaft, ein heiliger Fichtenhain bildet den Hintergrund für dieses glücklich erfundene Symbol. Kräftig und charaktervoll, in klassischen Linien und aus klassischen Motiven aufgebaut, erhebt sich der Brunnen, dessen schlichte Schale aus einem mit Marmor eingefaßten Bassin aufsteigt. Wissen gibt Macht, verleiht Stärke. Darauf deutet das Relief am Sockel des Brunnens: Herkules, der Freund der Pallas Athene, das sittliche Ideal der klassischen Zeit, bändigt die rohe Natur, den Cerberus. Hell steigt darüber der klare Wasserstrahl empor und rauschend fällt er nieder in das Becken, als wollte er den Wissensdurstigen zuraunen: «sitientes, venite ad fontes!» Aber nicht alle folgen sogleich dem Rufe. Noch scheuen sich manche der Knaben vor der hoheitsvollen Gestalt der Scientia, und zaudern in stummer Ergriffenheit. Andere treibt die Wißbegier näher. Schon haben sich zwei aus

der Schar gelöst, um ihre Becher zu füllen, und drüben, neben dem Postament der Pallas Athene-Statue, leeren schon einige bedachtsam die Schalen.

Dabei hat die wißbegierige Schar die Kleinen verdrängt, die ahnungslos jenen plätschernden Brunnen zur Stätte ihrer kindlichen Spiele gemacht hatten. Denn ihnen ist die Wissenschaft vorläufig noch ein Spielzeug. Betroffen und unwillig stehen sie nun an der Seite, und nur das Allerjüngste bleibt harmlos zurück zu Füßen der Scientia und lacht schelmisch und furchtlos die Aelteren an. Der Ernst des Lebens ist diesem kleinen Wildling noch fremd.

In zarte, bläulich-kühle Schatten ist das ganze Bild getaucht, und in diese weiche Harmonie klingt das satte Purpurrot der Rosen, die zur Linken am Sockel der Athene-Statue aufsprießen. Sie illustrieren nicht nur das Sprüchwort: «Fleiß bringt Rosen» — sie symbolisieren nicht nur die Freude, die dem erblüht, der aus dem Quell klassischer Kultur trinkt — ihre gedämpfte Glut soll auch dem Auge einen freundlichen Ruhepunkt in dieser feierlich kühlen Gestaltenreihe gewähren.

«Ans Vaterland, ans teure, schließ dich an», so steht in goldenen Lettern unter dem zweiten, dem Mittelbilde (Taf. 1). Germania, die Blondgelockte, hat die Jugend um sich versammelt. Willig und in frühreifem Ernste neigen sich ihr die Knaben zu. Wie ein Jung-Siegfried umfaßt der blondgelockte Jüngling zur Linken den mächtigen Zweihänder, kühn blitzt das Auge, trotzig schließen sich die Lippen. Für ihn scheinen die Worte geformt zu sein:

«Wird stark mein Arm und fest die Hand,
Dann streit auch ich fürs Vaterland!»

Und ferner jener andere Spruch: «dulce et decorum est, pro patria mori!» Sein Nachbar aber scheint den Vers zu verkörpern:

«Was ich bin und was ich habe,
Dank ich Dir, mein Vaterland».

Denn voll Zärtlichkeit, voll schwärmerischer Hingabe wendet er sich zur Mutter Germania. Die umfaßt nicht minder zärtlich die streitfrohen Knaben und schlingt vertrauensvoll die Arme um ihre jungen Gestalten. So stützt sich das Vaterland auf die Schultern der Jugend, auf die Zukunft des Landes.

Germania ist hier nicht als die landesübliche Brünhilde mit der erzumpanzerten Riesenbüste und dem wilden Schwertesschwung geformt. Nein, als eine schöne, stille, sittsame Frau, so recht als die Göttin des bewaffneten Friedens. Und sie kann diesen Frieden bewahren, sie kann unsere Jugend schirmen, weil diese, die Hoffnung des Vaterlandes, sich treulich um sie schart. Wie reizend ist der edle Frauenkopf der Mutter Germania, wie blickt sie unter der schweren Krone so freundlich und zugleich so ernst auf uns nieder, wie leuchten aus den feinen Halbschatten fast wehmütig ihre Augen, wie hold lächeln die kraftvoll geschwellten Lippen. Wie edel ist sie aufgefaßt als Symbol der deutschen Frau und Mutter, als Pflegerin der Vaterlandsliebe. Wie rührend schmiegen sich an sie die beiden Kinder, die in seliger Sorglosigkeit von Glück und Sonne träumen und sich geborgen fühlen im Schoße der Mutter. Die beiden Kleinen im Vordergrunde haben dem Vaterland schon liebevolle Gaben dargebracht, sie winden ihm Blumen zum Kranze. Die freudigen Farben dieser Blüten, der tieftönige Hintergrund mit seiner im Abendschimmer glühenden Burg lassen Ernst und Frohsinn zu gleichen Teilen im Bilde erklingen. Zugleich mahnt auch die Ruinenlandschaft eindringlich an jene Zeit, da die Uneinigkeit der Fürsten und Völker Deutschland verwüstete und jedem Feinde preisgab.

Das dritte Bild stellt die deutsche Jugend bei Spiel und Wettkampf dar und rückt damit jenen beiden ernsten feierlichen Szenen eine andere zur Seite, in der mehr froher Lebensdrang, Kraft und Bewegung herrscht (Taf. 4). Hinaus eilten die Knaben der dumpfen Stadt, aus der Mauern bedrückender Enge. Um das zu versinnlichen, wählte Spatz Türme und Wälle des prächtigen alten Städtleins Zons zum Hintergrund. Sie blicken ernst und düster herab auf die wilde Knabenschaar, die mit ihren Lehrern auf dem Anger sich lustig tummelt. Wie oft mag vor Jahrhunderten unter Aachens Mauern das gleiche Bild sich entrollt haben! Wird doch heute noch in Aachen und Umgebung das Armbrustschießen gepflegt, dem hier zur Linken eine kleine Gruppe huldigt, während im Hintergrunde muntere Burschen sich zum Wettlauf anschicken.

Im Vordergrunde aber messen sie unter Aufsicht des Lehrers im Ringkampf die Kräfte. Gürtel und Wams haben die beiden Kämpen abgelegt, ihre breitgeformten Schuhe, die sogenannten Kuhmäuler, sorgsam bei Seite gestellt. Schon haben sie sich gepackt, und der Größere sucht den Kleineren niederzudrücken. Der aber ist gewandter. Er hat Untergriff und wir spüren, wie er soeben mit festem Ruck den Feind gegen die Mauer hin niederzuwerfen sucht. Von allen Seiten sind die Kameraden herzugelaufen, dieser trägt den Fußball herbei, jener den Ballschläger. Mit Absicht hat der Künstler dieses dem modernen Tennisraket entsprechende Instrument gewählt. Denn das Tennisspiel ist zwar über England wieder zu uns gekommen, war aber ursprünglich eine alte deutsche Leibesübung. So

Anmerkung. Herr Professor Spatz hatte die Güte, eine Niederschrift seiner Erläuterung der Aulabilder zu übersenden, die als Unterlage für nachstehende Schilderung diente.



W. Spatz. Knabenwettkämpfe. Wandgemälde in der Aula des Kgl. Kaiser-Wilhelm-Gymnasiums zu Aachen.



finden wir, nach einer Mitteilung des Prof. Spatz auf Blatt 7 des Speculum Cornelianum (Straßburg 1608) das Ballspiel dargestellt. (Abb. 46.) Wie beim heutigen Tennis ist der Spielplatz in bestimmte Felder geteilt und das Netz durch die Mitte gespannt. Auch das Zusammenspielen von je 2 Personen auf einer Partei ist üblich, und selbst die Form des Schlägers entspricht ganz dem heutigen Gebrauch. Die lateinische Beischrift verweist ausdrücklich auf den gesundheitlichen Wert des Spieles für die lernende Jugend:

«Retia dum pilulam faciunt hinc inde volantem
Exercet iuvenis corpus et ingenium.
Nam pila restaurat malesano in corpore vires
Torpet at assiduis obruta mens studiis!»

So verbindet Spatz historische Belehrung mit künstlerischer Erbauung. Ueberhaupt ist gerade dieses Bild ohne Zweifel sehr glücklich gewählt. Wie oft werden die Blicke künftiger Generationen mit Spannung auf diesen Vorgängen ruhen, die ihrem Verständnis so nahe liegen.


(Fig. Nr. 46.) Deutsches Ballspiel im 17. Jahrhundert. Nach einem Kupferstich von 1608.

Aber, so wichtig die Wahl und Anordnung der Gegenstände sein mag, viel wichtiger ist doch, daß an dieser Stelle echte Kunst, hervorragende Malerei geboten wird. In die Aula einer höheren Schule gehört Monumentalkunst, nicht billige Gelegenheitsdekoration. Wie mancher, der später über die Schicksale von Kunst und Künstlern zu entscheiden hat, empfängt hier die ersten, vielleicht maßgebenden Eindrücke. Wenn auch zunächst bei den Kindern das sachliche Interesse überwiegt, so entwickelt sich doch mit den Jahren feineres Empfinden und tieferes Verständnis in dem heranreifenden Jüngling. Am Besten muß das geschult werden, praktische Erziehung zu guter Kunst muß unmerklich und ohne Zwang von hier ausgehen.

Dazu dürften die Bilder von Willy Spatz sehr geeignet sein. Ihnen darf man eine vornehme farbige Wirkung nachrühmen, einen großen ruhigen Ton. Spatz hat dabei die Vorzüge der Caseïnfarbe sehr geschickt ausgebeutet. Das Ganze ist gobelinartig zusammengestimmt und steigt aus einem zarten, sammetartigen Blauschwarz in den Schatten durch gedämpftes Gold und Braunrot zu kühlen, bläulichen Lichtern auf, wodurch eine schlichte, würdevolle Harmonie erzielt ist. Freilich fordert dieser neue Raumschmuck gebieterisch eine ornamentale Neubemalung der Aula. In ihrem jetzigen Zustande, mit ihren häßlichen Ocker- und Terracottatönen, treten diese Wände den Bildern vorläufig noch feindlich und störend gegenüber. Doch dürfen wir wohl auf baldige Abhilfe hoffen, so daß der unverkürzte Genuß künftigen Beschauern zuteil wird.

So bieten uns die, in letzter Zeit schnell sich folgenden Ankäufe von guten Werken hervorragender Düsseldorfer Künstler dafür Gewähr, daß Aachen seine künstlerischen Aufgaben begriffen und zu erfüllen begonnen hat. Möchten in diesem Sinne die Beziehungen zwischen Aachen und Düsseldorf sich immer stärker und inniger gestalten.

Hauptdaten aus Arthur Kampfs Leben.

Geboren am 28. September 1864 zu Aachen. Besuchte die Schulen zu Aachen und Hasselt. — Herbst 1879 Eintritt in die Kunstakademie zu Düsseldorf. Herbst 1880 Uebergang in die Antikenklasse. Lehrer: Peter Janssen. — Seit Herbst 1882 in der Malklasse des Professors v. Gebhardt. — Seit 1883 in der Malklasse des Prof. Peter Janssen. — Seit Herbst 1885 Schüler der Meisterklasse von Peter Janssen. Vorübergehender Aufenthalt in München, Berlin, Paris und Brüssel. — 1887 Kampf Meisterschüler der Düsseldorfer Akademie. — 1889 Hülfslehrer daselbst. — 1893 Prof. u. ordentl. Lehrer an der Düsseldorfer Akademie. — 1899 (1. April) Berufung nach Berlin als Vorsteher eines Meisterateliers für Historienmalerei an der Kgl. Akademie der Künste.

Arthur Kampfs Werke.

A. Gemälde.

(Porträts sind nicht mit aufgezählt. Die Daten beziehen sich, soweit nicht anders bemerkt, auf das Jahr der erstmaligen Ausstellung.)

1882—1883. Mitarbeit an einem Fries im v. Gebhardtschen Hause zu Düsseldorf, Rosenstraße.

1886. «Die letzte Aussage». Oelgemälde. Vorarbeiten dazu seit 1884. Bezeichnet: Arthur Kampf, 86 Düsseldorf. Besitzer: Der Künstler selbst.

1887. «Eine interessante Nachricht». Oelgemälde. Besitzer: ?

1887. «Choral von Leuthen», Freskogemälde in der Villa Peill zu Düren. Signiert: A. Kampf, 1887. Gemalt auf Grund der Biel-Kalkhorst-Stiftung.
1887. «Wein, Weib und Gesang». Wandmalerei (Casëin) im Speisezimmer der Villa Peill, Düren.
1887. Huldigungsadresse der Düsseldorfer Akademie zum 90. Geburtstag Kaiser Wilhelm I. Aquarell resp. Gouache.
1888. «Aufbahrung der Leiche Kaiser Wilhelm I. im Berliner Dom». Oelgemälde. Besitzer: Neue Pinakothek, München, (angekauft 1890). Entwurf dazu bei Herrn Cäsar Schüll in Düren.
1889. «Bon soir, messieurs». Oelgemälde. Bezeichnet: Arthur Kampf, Dldf. 89. Besitzer: Geh. Komm.-Rat Peill in Düren.
1889. «Friedrich der Große und der schlafende Ziethen». Oelgemälde. Besitzer: C. F. Karthaus, Berlin.
1889 (?). «Friedrich Wilhelm I. und General Grumbkow inspizieren Potsdamer Gardisten». Skizze. Besitzer: Caesar Schüll in Düren.
1890. «Einsegnung der Freiwilligen 1813». Oelgemälde. Gemalt für die Verbindung für historische Kunst. Besitzer: Gemälde-Galerie der großherzoglichen Kunsthalle zu Karlsruhe.
1892. «Professor Steffens fordert zum Befreiungskriege auf, Breslau 1813». Oelgemälde. Bezeichnet: A. Kampf 91. Besitzer: Kgl. National-Galerie zu Berlin. Befindet sich zurzeit leihweise im Museum zu Breslau.
1893. «Ansprache Friedrich des Großen an seine Generale nach der Schlacht bei Kunersdorf». Oelgemälde. Besitzer: Kunsthalle zu Düsseldorf. (Geschenk des Prof. Oeder). Gemalt 1892.
1889–1890. «Mutterlos». Gouache. Besitzer: ?
1889–1890. «Die Straßenhyänen» (resp. Lumpensammler). Gouache. Besitzer: Dr. Weyer, Berlin.
1890. «Ibsen im Café Maximilian». Gouache. Bezeichnet: Arthur Kampf Dldf. Besitzer: ?
1890. «Grundsteinlegung einer Kirche». Aquarell. Bezeichnet: Arthur Kampf 1890. Besitzer: Akademie-Inspektor Rechnungs-Rat Bauer, Düsseldorf.


(Fig. Nr. 47.) W. Spatz. Studie zum Lehrer auf dem Bilde «Knabenwettkämpfe».

1893. «Sommerabend». Temperabild. Besitzer: ?
1893. «Gelbe Flagge». Aquarell. Besitzer: ?
1893. «Alte Wärterin». Aquarell. Besitzer: ?
1893. «In der Dämmerung». Temperabild. Besitzer: ?
1893. «Zahlkellner im Kaffeehaus». Oelgemälde. Besitzer: ?
1893. «Kosakenopfer». Oelgemälde. Besitzer: Der Künstler selbst.
1893. «Kuß des Todes». Oelgemälde. Besitzer: Der Künstler selbst.
1894. «Spielerei». Oelgemälde. Besitzer: ?
1894. «Benefiz». Aquarell. Besitzer: ?
1895. «Vor dem Theater». Aquarell. Besitzer: Herr H. Schuppmann, Berlin.
1895. «Die Aepfelsammlerin». Oelgemälde. Besitzer: ?
1895. «Vertreibung aus dem Paradies». Oelgemälde. Verbrannt.
1896. «Christus». Oelgemälde. Besitzer: Geh. Komm.-Rat Peill in Düren. Gemalt für die Christuskonkurrenz.
1896 (?). «Einzug Jesu in Jerusalem» und «Josue setzt den Stein des Bundes.» Grisaillen in Oel. Besitzerin: Gesellschaft «La Bible illustré». (Abgeb. in A. Arndt, Die Bibel in der Kunst, Mainz, 1906. Kirchheim & Co.)
1896. «Bildnis des Prof. Dr. W. v. Oettingen». Oelgemälde. Besitzer: Prof. v. Oettingen.
1896. «Mit Mann und Roß und Wagen (1812)». Oelgemälde. Angekauft von der Verbindung für historische Kunst, 1900. Jetzt im Museum zu Breslau. Eine Replik besitzt W. Girardet in Essen. Bezeichnet: A. Kampf 1895.
1896. «St. Martinstag in Düsseldorf». Oelgemälde. Besitzer: ?
1896. «Kevelaer». Oelgemälde. Besitzer: Dresdener Galerie.
1897. «Der Windstoß» (Coup de Vent). Skizze. Müller-Cassel, Berlin.
1898. «Der Abschied».
1898. «Vortrag». Rezitation eines Gedichtes durch einen florentiner Jüngling. Dekoratives Oelgemälde. Besitzer: W. Girardet-Essen. Bez. A. Kampf.

1898. «Der Schützenkönig». Oelgemälde. Besitzer: Zahnarzt Dr. Wangemann, Aachen.

1897. «Studien von der Reise nach Spanien». Gouaches. Darunter: «Spanische Bettler». Besitzer: W. Girardet, Essen.

1898. «Entwürfe für Wandmalerei im Rathaus zu Altona». Aquarelle. Dargestellt ist: «Ackerbau», «Städtebau», «Fischerei» und «Schiffahrt». Besitzerin: Kgl. Nationalgalerie, Berlin.

1898. «Volksopfer 1813». Angekauft von der Verbindung für historische Kunst. Inhaber: Städtisches Museum zu Leipzig.

1899. «Bildnis des Feldmarschalls Grafen Moltke». Oelgemälde. Besitzer: Bürger-Casino in Neuß.

1900. «Der Maler», «Der Bildhauer». Zwei dekorative Oelgemälde. Beide bezeichnet: A. Kampf. Besitzer: W. Girardet, Essen.

1902. «Friedrich der Große in der Kapelle des Charlottenburger Schlosses nach seiner Rückkehr aus dem 7 jährigen Kriege». Besitzer: Herr Felix Kaiser, Düsseldorf.

1902. Fünf Wandbilder im Kreishaus zu Burtscheid. Erste Entwürfe 1895. Vollendet 29. April 1902.
1) «Fürsorge für die Jugend».
2) «Landwirtschaft» (Ernte).
3) «Allegorie» (Karton vollendet 1899).
4) «Fabrikarbeit» (Hüttenwerk Rote Erde).
5) «Altersversicherung».

Anm. Das Bild «Fabrikarbeit» hat A. Kampf mit wesentlichen Veränderungen als Oelgemälde wiederholt. Besitzer: ?

1903. «Die Schwestern». Oelgemälde. Besitzer: Galerie Ravené, Berlin.

1903. «Netzeflicker». Aquarell. Besitzer: ?

1903. «Lachender Philosoph».




(Fig. Nr. 48.) W. Spatz. Knabenkopf. Studie.

1904. «Spanische Tänzerin.». Oelgemälde. Besitzer: Der Künstler selbst.

1904. «In der Loge». Besitzer: Bankier Günther, Dresden.

1904. «Guitarrespieler».

1905. «Aachener Bürger bitten General Jourdan um Schonung ihrer Vaterstadt». Oelgemälde. Besitzer: Städtisches Suermondt-Museum, Aachen. Erste Skizze 1901, Kontrakt betreffend Ausführung 6. Dez. 1902, vollendet 1905.

1905. Porträt des Herrn Prof. Ludwig Knaus. Besitzer: Städtische Galerie, Düsseldorf, Kunsthalle.

1906. Monumentalgemälde im Kaiser Friedrich Museum zu Magdeburg. September 1906 vollendet.
1) «Otto I. und Edith betreiben die Befestigung von Magdeburg.
2) «Einzug Otto I. in Magdeburg nach Besiegung der Slaven und Wenden».
3) «Otto I. und Adelheid nehmen Abschied vom Grabe Editha's im Dom zu Magdeburg».





(Fig Nr. 49.) Aachener Nadelmarken am Fuße der Quirinusstatue.

Aachener Nadelmarken.

Von Nadelfabrikant Anton Thissen.

Unter den vielen bemerkenswerten Gegenständen der im Kaisersaale des Rathauses zu Aachen in der Zeit vom 24. Juni bis 15. Juli 1906 auf Veranlassung des Vereins «Aachens Vorzeit» veranstalteten Ausstellung alt Aachener Gegenstände, kurz «Alt Aachen» genannt, verdiente die Statue des h. Quirinus aus der Pfarrkirche St. Jakob in Aachen, zu dieser Veranstaltung hergegeben, Beachtung.

Die aus dem Ende des 17. Jahrhunderts stammende Holzstatue (Fig. Nr. 50) ist 1,05 m hoch. Sie stellt den h. Quirinus in der Tracht eines römischen Kriegers dar, im Panzer, blauer Schärpe und rotem Mantel, auf dem Kopfe einen Helm mit drei Federn geschmückt, in der Linken eine Lanze, die Rechte auf einen Schild gestützt; der Schild zeigt in rotem Felde drei silberne Nadeln, die je von einer goldenen Krone überragt sind, die mittlere der Nadeln hat zwei Oehre untereinander.

Das Eigenartigste und Bemerkenswerteste an der Statue ist der 10 cm hohe, halbrunde Sockel, auf dem die Figur steht. Dieser enthält in sieben, kartuschenartig eingefaßten Rahmen sieben sonderbare Zeichen, die wir als «Wappen oder Mirken» von »Grefen und Baumeister hiesigen Nehenadelmacherambachts» anzusehen haben (siehe Kopfleiste Fig. Nr. 49).

Die Zünfte hatten, weil sie meist zugleich eine Bruderschaft bildeten, gewöhnlich einen Heiligen zum Patron, so die Nadlerzunft den h. Quirinus. Weshalb dieser Heilige der Patron der Nadelmacher ist, muß durch die Forschung noch festgestellt werden.

Der h. Quirinus gehörte mit dem h. Antonius (Abt), dem h. Cornelius und dem h. Hubertus zu den vier sogenannten Marschällen. — Zu Düren kommt um 1506 die Schmiedezunft zum h. Quirinus vor; in Köln ist der h. Quirinus der Patron der Pelzer.

Am Tage des h. Quirinus, am 30. April, hatte die Nadlerzunft zu Aachen ihren «Patronstag», an demselben fanden im Verfolg ihrer «von dem ehrbarn Rath konfirmirten Rolle nach altem Brauch und Gewohnheit» die Grefenwahlen statt. «Die Rats- und Staatskalender der freien Reichsstadt Aachen» aus dem Ende des 18. Jahrhunderts führen unter den Kirchenfesten und Staatsgebräuchen zum 30. April den h. Quirinus mit «Betgang nach Melaten und der Johanniterordenskapelle» an. In der leider nicht mehr vorhandenen Kapelle zu Melaten bei Aachen muß sich vermutlich die Statue des Heiligen um diese Zeit befunden haben; sie dürfte mit der Uebertragung anderer Gegenstände sowie der Feste aus dieser Kapelle nach der St. Jakobspfarrkirche auch hierhin transferiert worden sein, denn heute befindet sich diese Statue im Besitze von St. Jakob und wird heute noch am Tage des h. Quirinus, 30. April, auf acht Tage ausgestellt.

Was die sieben merkwürdigen Zeichen am Fuße dieser Statue anbelangt, so wissen wir aus einer notariellen Beurkundung vom 11. Januar 1727, die sich in Prozeßakten der Nadlerzunft im Aachener Stadtarchiv befindet und die die Statue als damals in der St. Foilanskirche vorhanden feststellt, von sechsen derselben genau, daß es und wessen Mirken es sind, nämlich dasjenige in der Mitte des Fußes «so in einem Mohrenkopf und den Buchstaben N. M. bestehet» ist das des Weinmeisters Nicolas Möhren «zur rechten Handt des Patrons« (vom Beschauer links) neben diesem Zeichen zunächst das des Peter von Aisten, das des Johann Gesondt und das des Heinrich von Aisten; «zur linken Handt gedachten Patrons» wird damals das des Cornelius Chorus bekundet, «bestehend in einer Egen (Egge) und zween Kleeblätter mit denen Buchstaben C. C.» — Heute nimmt diese Stelle ein noch unerklärtes Zeichen, bestehend aus einer Krone zwei II, darunter zwei gekreuzte Keulen und den Buchstaben L. P. ein. — Weiter daneben befindet sich das des Abraham von Sittart und das des Gottfried Strauch. Vorstehende sieben Namen

werden in denselben Prozeßakten nach dem «Rechnungsbuch hiesigen Nehennadelnmächer Ambachts» in den Jahren 1698, 1699 und 1700 als die der Grefen und Baumeister der Zunft bekundet, — immer je zwei derselben als Grefen und zwei als Baumeister — 1698 wird in der «Ausgab» die Statue zum heiligen Quirinus ausdrücklich erwähnt, so daß die Annahme naheliegt, daß die Statue damals, 1698, von den derzeitigen Zunftvorstehern gestiftet worden ist.

Aus den noch vorhandenen Akten verdient hervorgehoben zu werden, daß sowohl die Zunft der Nadler, der die Obrigkeit der Reichsstadt Aachen, der Rat, 1615 einen Innungsbrief — eine Rolle und Handwerksordnung — erteilte, als auch der Rat selbst einen ganz bedeutenden Wert auf diese «Mirken» (Zeichen) legte, «den 16. Juni 1626 hat der Rat erlaubt, daß die auswendig gemachten Nehennadeln, so mit Aachischen Zeichen fälschlich gemirkt, angehalten werden sollen», am 31. August 1631 wird bestimmt, «daß jeder Meister seine eigenen Zeichen auf seine Ware schlagen und der Stadt Aach nahmen dazu gebrauchen solle; Jemand, so kein Bürger oder Einheimischer wäre und auf seine Zeichen sich der Stadt Aach nahmen zu gebrauchen unterstände, solche Ware zu derselben Konfiskation prozediert werden solle.»

(Fig. Nr. 50.) St. Quirinus.

Am 8. August 1721 wendet sich die Zunft in einem ausführlichen Schreiben an den Rat, in welchem sie auf die Wichtigkeit der Mirkzeichen aufmerksam macht und dabei auf den ehemals in Aachen blühenden Gewehrhandel[1]) hinweist, dessen Rückgang und Verschwinden aus der Stadt hauptsächlich darauf zurückzuführen sei, «daß die besten Meister ihre Ware mit ihren Mirkzeichen bemirkt, solche aber von anderen nachgemacht und schlechte Ware guten Kaufs» (billiger) darunter verkauft worden, und mit des Raths Stamp auch dann noch bezeichnet worden sei, nachdem die besten Fabrikanten von hieraus an fremde Örter sich begeben. Es erfordere die höchste Notwendigkeit, daß dahier zu Aachen hiesiger Kaufleute Mirkzeichen durch die gute darunter befindliche Ware in aestime gehalten werde, denn die Nadeln seien nicht wegen der Mirkzeichen, sondern die Mirkzeichen wegen der Nadeln gemacht, denn wenn unter einem einmal berühmten Zeichen falsche Ware verkauft worden, selbiges Zeichen sogleich seine reputation verlieren würde.»

Am 12. Juni 1724 ist von «E. Ehrb. hochweisen Rath verordnet worden, daß bei hiesiger Nehenadelzunft zwei neue Bücher zur Einschlagung der Handwerksmeisterzeichen gemacht werden solle, worab eins auf der Kanzley in bewahr gehalten, das andere aber auf der Leufe verbleibe und die Zeichen darin in praesentia interessatorum eingeschlagen werden sollen und weiter, daß ein jeder Kaufmann seine Präger oder Stamper[2]), welche er zu führen berechtigt, beizubringen haben sollte, mit dem Anhang, daß derjenige, so darahn säumig sein würde, deß nehenadelhandels gerechtigkeit eo ipso verlustig sein sollte.»

Am 22. Oktober 1726 «wird von wegen regierenden Herren Bürgermeistern denen sämtlichen mit nehenadeln handelnden Kaufleuten hiermit

[1]) Nach dem Bulletin de l'institut archéologique liégeois Tom 35., p. 91, n 1, ließ der Stadtmagistrat von Lüttich nach einer im dortigen Stadtarchiv befindlichen Urkunde vom 29. Oktober 1569 Waffenarbeiter von Aachen nach Lüttich kommen.

[2]) Die Zeichen in Stahl- oder Kupferstempel graviert — einige solcher Stempel wurden von Herrn Geh. Kommerzienrat L. Beißel für die Ausstellung hergeliehen — wurden ehedem in die schwarzen Nadelbriefchen eingeschlagen «geprintet»; heute werden an ihrer Stelle die bekannten kleinen Nadeletikettchen auf die Nadelbriefchen aufgeklebt.

anbefohlen, ihre Haupt- und Brüchlingszeichen,[3]) welche ein jeder zu führen berechtigt, am nächstkünftigen Freytag, den 25. d. nachmittags auf hiesiger Kanzley auf einen Zettel geprägt einzuliefern, gestalten demnächst aller und jeder Zeichen denen dazu verfertigten Büchern auf sicherem dazu bestimmenden Tag in denen Herren Bürgermeistern und der Interessierten Gegenwart einzuschlagen, zu welchem endt ein jeder alsdann seine Präger oder Stampen beizubringen haben solle, mit dem ahnhang, daß diejenigen, so ahm künftigen Freytag mit Einlieferung ihres Zeichens auf Papier[4]) säumig sein würden, des nehenadelhandelsgerechtigkeit eo ipso verlustig sein solle und solle dieses dem Stepfan Beißel, als ältesten Gref des nehenadelambachts, mit dem Bescheidt insinuiert werden, daß derselbe ein solches auf 10 Goltguld Straff allen und jeden mit nehenadeln handelnden Kaufleuthen inner 24 Stunden a die insinuationis auf der leufen zu notificiren und dieses decretum vorzulesen haben solle.»

Das Buch, von welchem in vorstehendem «Decretum» die Rede ist, ist heute noch im Stadtarchiv vorhanden; in demselben befinden sich mit Vermerk vom 29. Januarij 1727 teils eingedruckt, teils auf losen Zetteln eingelegt, 46 Nadelzeichen, die der Verfasser dieses genau abzeichnen ließ und neben der Statue des h. Quirinus auf der Ausstellung «Alt Aachen» auslegte.

Von diesen Zeichen glauben wir einige der beachtenswertesten hier zum Abdruck bringen zu müssen.

I. Cornelius Chorus[5]) (Zeichen 1 u. 2).

Das Hauptzeichen (1) enthält die Egge, das Familienwappen der Chorus; es ist mit anderen Wappen Aachener Schöffengeschlechter am neuen Verwaltungsgebäude neben dem Eingang Klosterplatz angebracht.

II. Quirinus Chorus (Zeichen 3 u. 4).

Hier interessiert der Kanzleyvermerk: «Wirdt protestirt wegen der Aeg durch Cornelius Chorus.»

III. Stephan Beißel (Zeichen 5 u. 6).[6])

IV. Petter Sittart (Zeichen 7 u. 8).

Die Zeichen sind verschieden von dem seines Vaters, Abraham von Sittart, welches sich (seit 1698) auf der Statue des h. Quirinus mit den Buchstaben A. S. befindet.

V. Gottfried Strauch (Zeichen 9 u. 10).

Zeichen 9 ist identisch mit dem auf der Statue des h. Quirinus mit G. S. bezeichneten.

VI. Gerhard Krum (Zeichen 11).

VII. Arnold Ferken (Zeichen 12).

Die beiden letzten Zeichen sind insofern interessant, als sie – redende Bilder – im Bilde die Namen der Besitzer darstellen, Krum = Sichel, Sense. Ferken = Schwein (Ferken).

VIII. Peter Merken (Zeichen 13 u. 14).

Interessant wegen des Kanzleyvermerks zu Zeichen 13: «hat seine Richtigkeit, expost ist hier wider protestirt worden, von seithen Wittib Ferken von Burtscheidt.»

IX. Balthasar Neiß (Zeichen 15 u. 16).

Zeichen 15 ist interessant wegen des Protestvermerks der Kanzlei: «dienet dem Herrn zur Nachricht, daß der Adler das Stadtmirk ist, so alle Kaufleuth der Nadelmächer sich bedienen können aus Moskau und daher das Stadtmirk genannt wird.»[7])

[3]) Brüchling sind die in der Fabrikation minderwertig gewordenen Nadeln. Bei den Brüchlingszeichen fehlt gewöhnlich der Name des Fabrikanten, und das Hauptzeichen ist durch ein anderes ersetzt. Für die auf den Brüchlingszeichen meist sich befindliche Bezeichnung «Spanische Nadeln» fehlt noch jede Erklärung, – möglich, daß in den in der unmittelbaren Nähe Aachens belegenen spanischen Niederlanden oder in Spanien selbst (Cervantes erwähnt in seinem weltberühmten Don Quijote im 17. Kapitel «Nadler aus Cordova») früher schon Nadeln angefertigt wurden; vielleicht auch, daß «Brüchlingsnadeln» hauptsächlich dorthin ausgeführt wurden.

[4]) Auch heute müssen auf Grund des Reichsgesetzes zum Schutz der Warenzeichen vom 12. Mai 1894, bei Eintragung von Warenzeichen dem Gesuch eine Darstellung des Zeichens in 4 gleichen Ausfertigungen beigegeben und ein für die Vervielfältigung des Zeichens bestimmter Druckstock (ein Holzschnitt, Zinkätzung oder ein Galvano) dem Patentamt eingereicht werden.

[5]) Cornelius Chorus der ältere und Cornelius Chorus der jüngere, sein Sohn, sind wohl die bedeutendsten Nadelfabrikanten Aachens im 18. Jahrhundert. Cornelius Chorus der jüngere war mehrfach Bürgermeister der Reichsstadt Aachen und starb als solcher im Amte den 4. Juni 1774.

[6]) Das Beißel- (Meißel) und Hammer-Zeichen führt die Firma Steph. Beißel sel. Wwe. & Sohn auch heute noch.

[7]) Das Zeichen wird also als Freizeichen – genau wie heute — und deshalb nicht eintragbar erklärt; interessant ist das Zeichen und der Vermerk auch, weil daraus hervorgeht, daß der Aachener Nähnadelhandel damals schon Beziehungen nach Rußland, speziell Moskau, hatte.



Aachener Nadelmarken



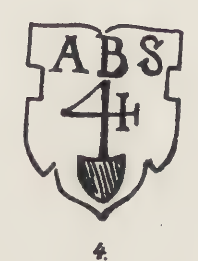
1.



2.



3.



4.



5.



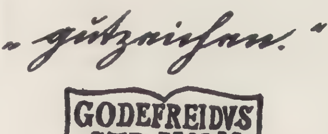
6.



7.

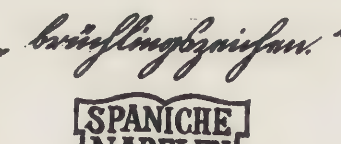


8.





9.





10.



11



12.



13.



14.



15



16.





(No. 51.) Harte Arbeit. Gemälde von Peter Bücken, Aachen.

Verzeichnis der Mitglieder des Museums-Vereins im Jahre 1906.

Ehrenmitglieder:

Dr. Ignaz Beissel, 29. Januar 1879 († 25. März 1887).
Josef Schiffers, 29. Januar 1879 († 19. August 1889).
Graf Gregor Stroganoff, 2. Sept. 1880 (†).
Barthold Suermondt, 4. Nov. 1882 († 1. März 1887).
Ludwig von Weise, 8. Januar 1884.
Dr. Alfred von Reumont, 24. Januar 1884 († 27. April 1887).
Dr. Peter Wings, 1. April 1891 († 12. April 1893).
Robert Suermondt, 23. Oktober 1894.
Dr. Alexander von Swenigorodskoi, 23. Okt. 1894 († 10. Nov. 1903).
Elsie Suermondt, 19. März 1897.
Otto Suermondt, 19. März 1897.
Alfred Coumont, 28. Februar 1902.

Stifter:

Brockhoff, Richard, Rentner.
Günther, Bernhard, Fabrikant.
Kern, Albert, Fabrikant.
Mathée, Wilhelm, Rentner.
Messow, Franz, Rentner.
Nellessen, Theodor, Rittergutsbesitzer.
Pastor, Wwe. Kommerzienrat, Arthur, geb. Kannegießer.
Rahlenbeck, Heinrich, Fabrikant.
Suermondt, Arthur, Rentner,
Kesselkaul, Robert, Geh. Kommerzienrat.

Vorstand:

Vorsitzender: Oberbürgermeister Veltman.
Stellvertreter: Professor Wüllner, Geh. Regierungsrat.
Schriftführer: Dr. Schweitzer, Museumsdirektor.
Schatzmeister: Arthur Suermondt, Rentner.
Beisitzer: Dr. Adam Bock, Rentner.
„ G. Frentzen, Professor.
„ Dr. Reumont, Landrat.
Der Vorsitzende des Ausschusses für Kunst: P. Bücken, Kunstmaler.
Der Vorsitzende des Ausschusses für Kunstgewerbe: Prof. Henrici, Geh. Regierungsrat.
Der Vorsitzende des Ausschusses für Naturwissenschaft: Dr. Holzapfel, Professor.
Der Vorsitzende des Ausschusses für Archäologie: H. Schnock, Strafanstalts-Pfarrer.
Rechnungsprüfer: Robert Kesselkaul, Geh. Kommerzienrat, W. Mathée, F. G. Messow.

Mitglieder:

Abele, Eberhard, Kunstgewerbeschuldirektor
Adams, Hubert, Justizrat
Adenaw, Eduard, Stadtbauinspektor
Alles, Mathieu, Architekt
Appelrath, Leonhard, Kaufmann
Arbens, Karl, Rentner
Arens, Dr. Eduard, Oberlehrer
Arenz, Wilh., Kanonikus, Erster Stiftsherr
Aretz, Peter, Rechnungsrevisor der Stadtverwaltung
Arnold, Eduard, Kgl. Oberlehrer
Arnold, Hermann, Kunstgewerbeschullehrer
Arnold, Wilhelm, Tuchfabrikant
Arntz, Frau Amtsgerichtsrat
Auerbach, J., Tuchfabrikant
August, J., Ingenieur

Bachem, Wilhelm, Kaufmann
Baetge, Clemens, Ober-Steuerinspektor
Bannier, Frau Emil
Barth, Carl, Oberlehrer
Bauer, Beni, Kaufmann
Baum, Dr. A., Geh. Medizinalrat
Baumgarten, D., Bankier
Baurs, Hub. Emanuel, Oberpfarrer
Bayer, Peter, Kaufmann
Beaucamp, Dr. Eugen, Sanitätsrat
Beaucamp, Karl, Justizrat
Becker, Wilhelm, Kgl. Oberlehrer
Bein, Wilhelm, Kaufmann
Beissel, August, Nadelfabrikant
Beissel, Louis, Geh. Kommerzienrat
Beissel, Stephan, Nadelfabrikant
Bellesheim, Dr. Alfons, Dompropst
Berens, Nikolaus, Eisenbahn-Stations-Vorsteher I. Klasse
Berndorf, Joseph, Fabrikant
Berndt, Frau Wwe. Fritz, Rentnerin
Bessel, Alexander, Hauptmann a. D.
Beucken, Karl, Rentner
Bienen, Theodor, Zeichenlehrer
Biermann, Friedrich, Bankdirektor
Bischoff, Adolf, Gutsbesitzer
Bischoff, Arnold, Rentner
Bischoff-Kuetgens, Frau Wwe. Ignaz, Rentnerin
Bitter, Max, Kaufmann
Blaise, Clemens, Spediteur
Blaise, Wilhelm, Spediteur
von Blanckart, Freiin Clementine, Rentnerin
Blankenstein, Robert, Kaufmann
Bleyenheuft, Jules, Lederfabrikant
Blömeke, Walter, Student
Blumenthal, Georg, Oberleutnant z. D.
Bock, Dr. Adam, Rentner
Bockelmann, Carl, Schlachthof-Direktor
Boehmer, Adolf, Professor
Bohlen, Johann, Justizrat
Bohlen, Wilhelm, Kaufmann
Böhncke, Robert, Städt. Sekretär
Böing, Frau Otto
Bösken, Josef, Kaufmann

Bolkenius, Dr. Werner, Zahnarzt
Bonsch Josef, Tuchfabrikant
Borchers, Dr. Wilh., Geh. Regierungsrat, Professor an der Techn. Hochschule
Bott, Leo, Städt. Sekretär
Brach, Dr. Karl, Amtsgerichtsrat
Branchart, Albert, Ingenieur
Brand, Franz, Kaufmann
Brand, Theodor, Schweinemetzger
Brauer, Gust. Emil, Rentner
Bräuler, Dr. Ludwig, Geh. Regierungsrat, Prof. an der Techn. Hochschule
Braun, Franz Karl, Rentner
Brauser, Paul, Ober-Ingenieur
Brecher, Jakob jr., Architekt
Bresgen, Heinrich, Rendant
Bresser, Josef, Architekt
Breiter, Dr. Josef, Religionslehrer
Breuer, Bernhard, Kaufmann
Breuer, Peter, Rentner
Brockhoff, Ludwig, Stiftskanonikus
Brockhoff, Richard, Rentner
Brocks, Hans, Reisender
von Broich, Freiherr Carl, Bürgermeister
Brouhon, Lambert, Kaufmann
Bruch, N., Banquier und Kunsthändler
Brüggemann, Karl, Kaufmann
Brügmann, Fräulein Ernestine
Bruls, Albert, Fabrikant
Buchkremer, Joseph, Professor an der Techn. Hochschule
Bücken, Carl, Banquier
Bücken, Eduard, Apotheker
Bücken, Franz, Kaufmann
Bücken, Hugo, Kaufmann
Bücken, Peter, Kunstmaler
Bündgens, Franz, Maschinenfabrikant
Bündgens, Ludwig, Maschinenfabrikant
Büsgen, Fritz, Hauptmann u. Kompagniechef
Bungenberg, Fritz, Kaufmann
Burger, Carl, Bildhauer
Buschmann, Fräulein Lina, Rentnerin

Cadenbach, Dr. Hugo, Gerichts-Assessor
Cahen, Leo, Rentner
Capellmann, Otto, Justizrat
Carl, Johannes, Architekt
Caspar, Peter, Gymnasial-Oberlehrer
Cassalette, Julius, Fabrikbesitzer
Charlier-Hussmann, Ernst, Rentner
Charlier, Hermann, Rentner
Claessens, Eugen, Kaufmann
Chorus, Joseph, Rentner
Classen, Johannes, Kaufmann
Classen, Dr. Joseph, Arzt
Classen, Martin, Rentner
Cockerill, Fräulein Adele, Rentnerin
Cockerill, Frau Wwe. Charles, Rentnerin
von Coels von der Brugghen, Freiin Josephine, Rentnerin
Cohn, Joseph, Apotheker
Conen, Joseph, Brennereibesitzer

Cornely, Dr. Jakob, Arzt
Cossmann, Adolf, Kaufmann
Cossmann, Johann, Möbelfabrikant
Cremer, Martin Hub., Kaufmann
Creutzer, Anton, Buchhändler
Creutzer, Hans, Buchhändler
Cron, Frau Heinrich
Croon, Adolf, Tuchfabrikant
Croon, August, Rentner
Croon, Gust. Heinr., Tuchfabrikant
Croon, Otto, Tuchfabrikant
Croon, Rudolf, Kaufmann
Croon, Frau Wwe. Richard, Rentnerin
Cüpper, Johannes, Kommerzienrat
Curio, Paul, Rentner

Dahme, Th., Bankbeamter
Dahmen, Frau Wwe. Franz
Dahmen, Frau Wwe. Landgerichtsrat, Rentnerin
Dallmeyer, Hermann, Kaufmann
Damblon, Heinrich, Fabrikdirektor
Darius, Joseph, Mittelschullehrer
Daverkosen, Fräulein Berta, Rentnerin
Dechamps, Carl, Tuchfabrikant
Dechamps, Nicolaus, Rentner
Delhaes, Carl, Kaufmann
Delhaes, Felix, Kaufmann
Delhaes, Leo, Kaufmann
Delius, Carl, Dr.-Ing., Geh. Kommerzienrat
Delius, Gustav, Rentner
Delius, Robert, Tuchfabrikant
Dellmann, Carl, Kaufmann
Derichs, Julius, Rentner
Deterre, Joseph, Buchdruckereibesitzer
Deterre, Victor, Zeitungsverleger
Diepgen, Martin, Kaufmann
Dinkler, Prof. Dr. Max, Oberarzt
Doemens, August, Justizrat
Doering, Hans
Doerner, Paul, Pfarrer
Dornemann, Albert, Rechtsanwalt
Drecker, Prof. Dr. Joseph, Oberlehrer
Dremel, Fritz, Hotelbesitzer
Dremel, Georg, Hotelbesitzer
Dremel, Joachim, Hotelbesitzer
Drisch, Josef, Holzhändler
Drießen, Georg, Buchdruckereibesitzer
Drießen, Martin, Buchdruckereibesitzer
Drory, James, Direktor der Gasanstalt
Drouven, Gustav, Tuchfabrikant
Dübel, Ferdinand, Gymnasial-Oberlehrer
Dürr, Carl, Hauptmann u. Kompagnie-Chef

Ebeling, Heinrich, jr., Kaufmann
Eckmeyer, Oscar, Fabrikant
Effenberg, L., Buchdruckereibesitzer
Egyptien, Jakob, Gym.-Zeichenlehrer
Eisler, Moritz, Fabrikdirektor
Elbers, Carl, Rentner
Emonds-Alt, Mich., Kunstmaler
Emonts, Carl, Rentner
Engels, Franz, Bauunternehmer

Engels, Prof. Dr. Carl
Erasmus, Albert, Tuchfabrikant
Erasmus, Fritz, Tuchfabrikant
van Erckelens, Dr. Franz, Arzt
Erckens, August, Tuchfabrikant
Erckens, Joh. Alfred, Tuchfabrikant
Erckens, Maximilian, Tuchfabrikant
Erckens, Frau Wwe. Geh. Kommerzienrat Oscar, Rentnerin
Erckens, Richard, Kommerzienrat
Erich, Max, Kgl. Notar
Ervens, Joseph, Rentner
Esser, August, städt. Bureaudirektor
Esser, Joseph, Rentner
Etschenberg, Hubert, Kaufmann
Evers, August, Bildhauer
Eversheim, Walther, Architekt

Fendel, A., Kaufmann
Ferber, August, Tuchfabrikant
Ferno, Frau Generalmajor
Fey, Ignaz, Ingenieur
Finger, Joseph, Spinnereibesitzer
Fisch, Josef Leutnant
Fischer, Professor Dr. Clemens
Fischer, J., Kgl. Oberlehrer
Fischer, Max, Architekt
Fischer, P. P., Architekt
von Fischerz, Bodo, Fabrikant
Flamm, Johannes, Kaufmann
Flocke, Wilhelm, Architekt
von Forckenbeck, Gustav, Oberst a. D.
Franck, Frau Johanna
Franck, Fräulein Minna, Rentnerin
Franck, Dr. Peter, Geh. Sanitätsrat
Franck, Victor, Kaufmann
Francken, Alfred, Kaufmann
Frank, Heinrich, Juwelier
Frentzen, Georg, Kgl. Reg.-Baumeister, Prof. an der Techn. Hochschule
Fritz, Professor Dr. Alfons,
Frohn, Wilhelm, Kaufmann
Froitzheim, Albert, Kaufmann
von Fürth, Freifrau, Rentnerin

Gaedke, Max, Direktor
Gatzen, Heinrich, Justizrat
Geelen, Frau Wwe. Alfonse, Rentnerin
Geilen, Heinrich, Bergwerksbeamter
Geißler, W., Regierungsrat
Geldermann, Wilhelm, Rentner
Geller, Edmund, Rentner
Georgi, Carl Heinrich, Verlagsbuchhändler
Georgi, Wilhelm, Direktor der Aachener Verlags- und Druckerei-Gesellschaft
Gerhards, Wilhelm, American Dentist
Gerstengarbe, Heinrich, Zeichner
Geschwandtner, Dr. Leo, Direktor der Victoriaschule
Geuljans, Fräulein Maria, Rentnerin
Giani, Joseph, Kaufmann
Giesen, Carl, Rechtsanwalt
Giesen, Winand Joseph, Holzhändler
Glasmachers, August, Geh. Regierungsrat
Globke, Joseph, Kaufmann
Goblet, Alfons, Seifenfabrikant
Gockel, Dr. Mathias, Arzt
Göbbels, Mathias, Stiftskanonikus
von Goerschen, Richard, Rentner
von Goerschen, Robert, Rentner
Goertz, Anton, Kaufmann
Goertz, Theodor, Kaufmann
Goetze, Oberleutnant
Goldstein, Dr. L., Arzt
Gollrad, K. J., Kunstmaler
Goossens, Paul, Ingenieur
Goossens, Siegfried, Ingenieur
Gottschalk, Dr. Julius, Rechtsanwalt
Graf, Peter, Kaufmann
Graffweg, Joseph, Bankbeamter
Grave, Heinrich, Cigarrenfabrikant
Grey, Albert, Kaufmann
Groeningen, Kilian, Fabrikdirektor
Grosjean, L., Städt. Bureaubeamter
Gründgens, Gustav, Rentner
Grünebaum, Abr., Lehrer
Gülle, Louis, Amtsgerichtsrat
Günther, Bernhard, Lederfabrikant
Guttentag, Philipp, Tuchfabrikant

Habes, Robert, Kaufmann
Haegele, Theodor, Ingenieur
Hahn, Johannes, Regierungsrat
Hahn, Frau Sigmund
Hainer, Friedrich, Zeichenlehrer
von Halfern, Gust. Adolf, Rentner
von Halfern, Friedrich, Gutsbesitzer
Hamacher, August, Rechtsanwalt
Hammacher, Carl, Kgl. Polizei-Präsident
Hammels, J. J., Kaufmann
Hammers, Adalbert, Rechnungsführer
Hammers, Bernhard, Kaufmann
Hammes, Heinrich, Kaufmann
Hansen, Prof. Hugo, Direktor
von Hartmann, Julian, Wirkl. Geh. Ober-Regierungsrat, Regierungs-Präsident
Haschke, Karl, Maschinenfabrikant
Hasenclever, Frau Wwe. Kommerzienrat, Rentnerin
Hasenclever, Max, Direktor
Hausmann, Carl, Prof. a. d. Techn. Hochschule
Havers, Joseph, Städt. Sekretär
Hecht, Arthur, Tuchfabrikant
Heckenbach, Fräulein Antonie, Direktorin an St. Leonhard
Heckert, Otto, General-Major z. D. und Kommandant
Heckmann, Friedrich, Kaufmann
Heinemann, Carl, Tuchfabrikant
Heinemann, Georg, Kaufmann
Heinen, Dr. Leonh. Joseph, Arzt
Heinrigs, Jean Emil, Buchdruckereibesitzer
Hellenthal, Dr. Wilhelm, Arzt
Hellge, Oskar, Architekt
Hellmann, A., Landgerichtsrat
Hellmich, Alfons, Kaufmann
Hemmer, Joseph, Maschinenfabrikant.
Henn, Johann, Bankdirektor
Henrich, Eugen, Fabrikant
Henrich, Ferdinand, Kaufmann
Henrici, Fried. Wilh., Geh. Regierungsrat, Professor an der Techn. Hochschule
von der Herberg, Friedr. Wilh., Kaufmann
Herbst, Carl, Hüttendirektor
Hergett, Frau Wwe. Carl, Rentnerin
Herman, Anton, Fabrikant
Hermann, Fräulein Anna, Vorsteherin der Mädchen-Mittelschule
Herrmann, Anton, Stadtsekretär
Hermens, Joseph, Spediteur
Hermens, Fräulein Laura, Rentnerin
Hermsen, Fräulein Lina, Rentnerin
Hertz, Fräulein Anna
Hertzog, Adolf, beig. Bürgermeister
Herz, Hugo, Tuchfabrikant
Herz, Leopold, Kaufmann
Herz, Louis, Kaufmann
Herzberg, Gotthold, Kaufmann
Heß, Franz, Architekt
Heucken, Emanuel, Kaufmann
Heusch, Albert, Fabrikant
Heusch, Frau Wwe. Anton, Rentnerin
Heusch, Carl, Fabrikant
Heuschen, Carl, Kaufmann
Heuser, Alfred, Kaufmann
Heymann, Hermann, Kaufmann
Heymann, Joseph, Kaufmann
Heymann, Max, Kaufmann
Hild, Franz Joseph, Oberlehrer
Hilden, Emil, Kaufmann
Hilden, Wilhelm, Kaufmann
Hilden, Willy, Kaufmann
Hirsch, Isidor, Kaufmann
Hirtz, August, Rentner
Hirtz, Julius, Rentner
Hirtz, Otto Tuchfabrikant
Hoesser, H., Stations-Vorsteher
Hoeninghaus, Frau Wwe. Wilh., Rentnerin
Hoffmann, Frau Alexander
Hohmann, Frau Wwe. Carl Friedr., Rentnerin
von Holling, Freiherr Moritz, Rentner
Holtermann, Gustav Adolf, Kaufmann
Holtermann, William, Kaufmann
Holzapfel, Dr. E., Professor an der Techn. Hochschule
Honigmann, Friedr., Bergwerksbesitzer
Honigmann, Ludwig, Kaufmann
Honigmann, Moritz, Sodafabrikant
Houben, Eduard, Druckereibesitzer
Houben, Franz, Kaufmann
Houben, Gustav, Kaufmann
Houben, Frau Victor
Hoyer, Carl, Hotelbesitzer
Hoyer, Oscar, Kaufmann
Hüffer, Leo, Rentner
Hüffer, Robert, Maschinenfabrikant
Hüllen, Dr. Carl, Fachvorstand der gewerbl. Schulen
Hürth, Hermann, Architekt
Hues, Gerhard, Gymnasial-Oberlehrer
Hupertz, Carl, Bergassessor
Hupertz, Fried. Wilh., Kommerzienrat
Huppertz, Joseph, Rentner

Jacobi, Albert, Nachfolger, Buchhändler
Jannes, Fritz, Kaufmann
Jantzen, Paul, Stadtkassenbuchhalter
Jantzen, Julius, Rechtsanwalt
Jantzen, Frau Wwe. Landrat, Rentnerin
Jantzen, Leopold, Rentner
Jarislowsky, Ludwig, Tuchfabrikant
Jecker, Robert, Nadelfabrikant
Imperatori, Eduard, Kaufmann
Ingenohl, Julius, Fabrikant
Joerissen, Dr. Albert, Rechtsanwalt
Joerissen, Ludwig, Justizrat
Jonas, Dr. J., Direktor a. D.
Joppen, Heinrich, Ober- u. Religionslehrer
Jordis, Frau Wwe. August, Rentnerin
Jost, August, Oberinspektor der Aachener und Münchener Feuerversicherung
Jsphording, J., Reg.- und Baurat
Jumpertz, Joseph, Kaufmann
Jungschlaeger, Alo., Treibriemenfabrikant
Jungbecker, W., Nadelfabrikant
Junkers, Hugo, Prof. a. d. Techn. Hochschule

Kaatzer, Frau Wwe. Herm., Buchdruckereibesitzerin
Kaether, Ernst, Hauptmann
Kahlen, Ferdinand, Kaufmann
Kahr, Egidius Hugo, Kaufmann
Kahr, Wilhelm, Maler
Kalcher, Paul, Oberstleutnant und Bezirks-Kommandeur
Kalkbrenner, Joseph, Maler
Kaltenbach, Joseph, Fabrikant
Kamp, Abraham, Rentner
Kapff, Professor Dr., Webeschuldirektor
Kappes, B., Sekretariatsassistent
Katzenstein, Fräulein Käte
Kaufmann, L., Ingenieur
Kaufmann, Sanitätsrat Dr. Mich., Arzt
Kaule, Franz, Eisenbahn-Bau- und Betriebs-Inspektor
Keiler, Ludwig, Kaufmann
Keller, Julius, Gutsbesitzer
Keller, Frau Wwe. R., Rentnerin
Keller, W., Geh. Baurat
Keller, Wilhelm, Architekt
Keppler, Franz, Rentner
Kern, Albert, Kratzenfabrikant
Kern, Fräulein Anna
Kersten, Paul, Kaufmann
Kersting, Dr. Georg, Arzt und Zahnarzt
Kessel, Joseph, Rentner
Kesselkaul, Gustav, Tuchfabrikant
Kesselkaul, Dr. Ludwig, Chemiker
Kesselkaul, Robert, Geh. Kommerzienrat
Kinting, Anton, Kaufmann
Kintzlé, Friedrich, Betriebs-Direktor
Kirdorf, Adolf, Geh. Kommerzienrat
Klausener, Alfons, beig. Bürgermeister
Klein, Max, Rechtsanwalt
Kleinschmit, Hermann, Tuchfabrikant
Klinckenberg, Eugen, Kunstmaler
Klingelhoeffer, Victor, Dipl.-Ingenieur
Klinkenberg, J., Tierarzt
Klockmann, Dr. Friedrich, Prof. a. d. Techn. Hochschule
Klöres, H., Polizei-Kommissar
Klutmann, W., Eisenbahn-Bau- u. Betriebs-Inspektor
Knein, H., Landgerichtsdirektor
von Knoblauch zu Hatzbach, Oberst und Kommandeur
Knops, Ferdinand, Kommerzienrat
Knops, Hugo, Tuchfabrikant
Knops, Fräulein Maria, Rentnerin
Koch, Dr. Erich, Arzt
Koelges, Paul, Rechtsanwalt
Koetter, Dr. Ernst, Professor an der Techn. Hochschule
Kohn, Carl, Kaufmann
Koppen, Dr. H., Zahnarzt
Kosbab, Joseph, Regierungs- und Baurat
Krabbel, Dr. Heinrich, Sanitätsrat
Krahforst, Herm., Kunstmaler
Krall, Dr. Walter, Staatsanwalt
Krämer, Georg, Architekt
Krapoll, Frau Dr. Conrad
Krapoll, Herm. Jos., Amtsgerichtsrat
Krautz, Carl, Bildhauer, Prof. an der Techn. Hochschule
Krebs, Adolf, Kunstmaler
Krebs, Frau Adolf
Krebs, Rudolf, Kaufmann
Kremer, Dr. Emil, Arzt
Kremer, Ferdinand, Kaufmann
Kremer, Frau Sanitätsrat Dr. Jakob
Krusing, Ferdinand, Tuchfabrikant
Kügelgen, Carl, Assistent
Külpmann, Carl, Amtsgerichtsrat
Küpper, Johann, Maler
Küppers, Alois, Landgerichtsrat
Küppers, Carl, Prokurist
Kuester, Carl, ev. Pfarrer
Kuetgens, Fräulein Elise, Rentnerin
Kuetgens, Paul, Studierender
Kunitz, Frau Wwe. Gust., Rentnerin
Kuntze-Söborg, Paul, Kaufmann u. Ingenieur
Kux, Joseph, Justizrat

Lafaire, Albert, Kaufmann
Lammertz, Leo sen., Nadelfabrikant
Lammertz, Leo jr., Nadelfabrikant
Lange, Frau Johannes
Lanser, Emil, Kaufmann
Larisch, Carl, Kaufmann
Laue, Albert, Kaufmann
Lauffs, Franz H., Restaurateur
Lauffs, Franz, Kaufmann
Laurent, Joseph, Kgl. Baurat
v. Lavergne-Peguilhen, Georg, Ober-Reg.-Rat
Leffmann, Ferdinand, Kaufmann
Lehmann, Dr. Herm., Syndikus der Handelskammer
Leimkühler, J., Kaufmann
Leiwesmeier, Steuerinspektor
Lejeune, Robert, Kaufmann
Lennertz, Fräulein Anna, Lehrerin an St. Leonhard
Lennertz, Xavier, Spinnereibesitzer
Lesmeister, Franz, Bauunternehmer
Letailleur, Alfons, Kunstgewerbeschullehrer
Lewy, Philipp, Kaufmann
Liebeskind, Paul, Major und Bataillons-Kommandeur
Lieck, H. F., Kaufmann
Liese, Joseph, Oberlehrer
Lingens, Erich, Kaufmann
Lingens, Heinrich, Rentner
Lingens, J. Hubert, Tuchfabrikant
Linse, Winand, Ingenieur
Linzen, Caspar, Städt. Supernumerar
Linzen, Mathias, Städt. Sekretär
Lipkens Léon, Kaufmann
Lippmann, Jakob, Tuchfabrikant
Lippmann, Otto, Tuchfabrikant
Lochner, Rudolf, Tuchfabrikant
Loersch, Albert, Tuchfabrikant
Loersch, Conrad, Kaufmann
Loersch-Beaucamp, Frau Wwe. Arthur, Rentnerin
Loersch, Dr. Hugo, Geh. Justizrat, Professor an der Universität Bonn
Lohmann, Heinrich, Fabrikant
Longard, Dr. C., Arzt
Lorsbach, Leo, Apothekenbesitzer
Lucius, Carl Leonhard, Rentner
Luhn, Ernst jr., Kaufmann
Lürig, Fritz, Kgl. Baurat
Lürcken, Jakob, Justizrat
Lüttger, Hugo, Zigarrenfabrikant
von Luttitz, Hans, Hauptmann
Luxembourg, Frau Wwe. Sanitätsrat Dr., Rentnerin

Maaßen, Fräulein Mathilde
Macco, Herm. Friedr., Privatgelehrter
Mackenstein, Joseph, Gewerbeschullehrer
Magery Maurice, Betriebs-Direktor
Mahlau Oscar, Sub-Direktor
Mahrt, Heinrich, Rentner
Malmros, Frau Verwaltungsgerichts-Direktor
Manasse, Magnus, Kaufmann
Marichal, Heinrich, Kaufmann
Marwedel, Professor Dr Georg, Oberarzt
Marx, Robert, Tuchfabrikant
Mataré, Franz, Direktor
Mathée, Albert, Kaufmann
Mathée, Jwan, Kaufmann
Mathée, Wilhelm, Rentner
Mathée, Frau Wilhelm
Mathée, Siegfried
Mathée, Helmuth
Mathée, Fräulein Hildegard
Mathée, Fräulein Edith
Matzerath, Frau Justizrat Rudolf
Mayer, Eugen, Justizrat
Mayer, Friedrich, Kaufmann
Mayer, Frau Wwe. Geh. Sanitätsrat Dr. G., Rentnerin
Mayer, Dr. Joseph, Gymnasial-Oberlehrer
Mayer, Leo, Kaufmann
Mayer, Oscar, Rentner

Mehler, Carl, Kommerzienrat
Mehler, Max, Dipl.-Ingenieur
Mencke, Leutnant
Menghius, Conr. Wilh., Fabrikant
Mercken, Werner Jos., Rentner
Merzenich, Joseph, Tuchfabrikant
Messow, Franz, Rentner
Metz, Gerhard, Bezirks-Schornsteinfegermeister
Meyer, Adolf, Kaufmann
Meyer, Heinrich, Ingenieur
Meyer, Joseph sen., Tuchfabrikant
Meyer, Paul W., Tuchfabrikant
Meyer, Willy, Tuchfabrikant
Meyerfeld, Otto, Fabrikant
Micheels, Paul, Installateur
Michels, Joseph, Hotelbesitzer
Michels-Rüben, Joseph, Kaufmann
Middeldorf, Joseph, Justizrat
Middeldorf, Karl, Bürgermeister a. D.
Moeller, Max, Rentner
Moeller, Ulrich, Kaufmann
Mönckemeyer, Wilhelm, Architekt
Moll, André, Weingroßhändler
Monheim, Herm. Jos., Choc.-Fabrikant
Mosengel, F. G., Hofbuchhändler
Moser, Max, Kaufmann
Müller, Dettmar, Hauptmann a. D.
Müller, Eugen, Kaufmann
Müller, Johannes, Bildhauer
Müller, Dr. Moritz, Stadtbibliothekar
Müller-Brüggemann, Frau Wwe., Rentnerin
Müser, Frau Oberst, Rentnerin

Naus, Emil, Kaufmann
Nellessen, Dr. Franz, Rentner
Nellessen, Georg, Gutsbesitzer
Nellessen, Dr. Hans, Rechtsanwalt
von Nellessen, Freifrau Karl, Rentnerin
von Nellessen, Freiherr Dr. Karl, Rittergutsbesitzer
Nellessen, Theodor, Rittergutsbesitzer
Nellgen, Ernst, Hotelbesitzer
Neuerbourg, J. B., Kaufmann
Neuman, Fritz, Fabrikant
Neuman, Hubert, Rentner
Neunerdt, Alfred, Bergwerksdirektor
Ney, Frau Amanda, Rentnerin
Ney, Felix, Fabrikant
Nietzen, Joseph, Kaufmann
Noessel, Frau Dr. Carl
Nordmeyer, Dr. P.
Noris, Jean, Maler

von Obstfelder, Volkmar, Oberstleutnant a. D.
Oerder, Theodor, Kaufmann
Oetiker, Robert, Dekorationsmaler
Offermann, Emil, Kaufmann
Ohligschläger, Carl, Bankier
Olbricht, Fritz, Ober-Postinspektor
Opdenhoff, Ernst, Fabrikant
Opdenhoff, Frau Wwe. Ernst, Rentnerin
Ophorst, Lambert, Kirchenmaler
Oppenhoff, Franz, Kgl. Kreisschulinspektor
Oslender, Wilhelm, Justizrat
Oster, Franz, Rechtsanwalt
Overbeck, Paul, Regierungs- u. Forstrat

Papé, Hugo, Rentner
Pappert, Anton, Maschinenfabrikant
Pastor, Arthur, Nadelfabrikant
Pastor, Charles, Kgl. Landrat
Pastor, Emil, Spinnereibesitzer
Pastor, Emil, Regierungs-Assessor
Pastor, Willy, Nadelfabrikant
Pauls, Dr. Otto, Oberlehrer
Pauwels, Franz, Rentner
Pauwels, Karl, Maschinenfabrikant
Pelman, Hubert, Kaufmann
von Pelser-Berensberg, Otto, Kgl. Niederländ. Consul
Pelzer, Albert, Stadtbaumeister a. D.
Pelzer, Ludwig, Geh. Regierungsrat, Oberbürgermeister a. D.
Pelzer, Otto, Fabrikant
Pepys, Frau Wwe. Robert, Rentnerin
Peters, Oscar, Maschinenfabrikant
Philip Carl, Kaufmann
Piedboeuf, Lambert, Bildhauer
Pinagel, Leo, Kaufmann
Pip, Carl, Kaufmann
Plum, Joseph, Prokurist
Pohl, Wilhelm, Bildhauer
Polch, Max, Kgl. Notar
Polis, Peter, Kaufmann
Pöschel, Carl, Kaufmann
Pourrier, Hugo, Gymn.-Vorschullehrer
Prinz, Hubert, Kaufmann
Püngeler, Paul, Landgerichtsrat
Püngeler, Rudolf, Amtsgerichtsrat
Pützer, Heinrich, Ober-Ingenieur
Pullem, Wilhelm, Asphaltgeschäft
Putzel, Berth., Ingenieur

Quasebart, Joseph, Direktor
Quast, Mathias, Kaufmann
Queck, Jakob, Metzger
Querinjean, Heinrich, Zigarrenfabrikant
Querinjean, Frau Heinrich
Querinjean, Jean, Zigarrenfabrikant
Querinjean, Servatius, Zigarrenfabrikant
Quirini, Paul, Bankbeamter
Quirll, Carl, Prof. an der Techn. Hochschule

Raacke, Wilhelm, Kaufmann
Rademaker, Frau Sanitätsrat Dr. Joseph
Radermacher, Heinrich, Justizrat
Rahlenbeck, Heinrich, Nadelfabrikant
Rehnisch, Gustav, Prokurist
Reinecke, Anton, Sekretariatsassistent
Reiners, Ferdinand, Justizrat
Reitz, Frau Wwe. Kommerzienrat Alfred, Rentnerin
Reitz, Frau Paula, Rentnerin
Renner, Frau Willy
Repenning, H., Lehrer an der Preuß. höh. Fachschule für Textilindustrie
von Reth, Caspar, Kunstmaler
von Reth, Johann, Eichmeister
Reumont, Dr., Landrat in Erkelenz
Reumont, Arthur, Gymnasiast
Reuters August, Tuchfabrikant
Reuther, Carl Peter, Rentner
Reuver, Theodor, Rentner
Rey, Dr. Joseph G., Arzt
Ritter, Gustav, Tuchfabrikant
Roderburg, Joseph, Rentner
Roerings, August, Spinnereibesitzer
Roerings, Eduard, Spinnereibesitzer
Rohmer, Fräulein Lilli, Kunstmalerin
Roosen, Heinrich, Kaufmann
Rosenberg, Emil, Kaufmann
Rosenberg, Louis, Kaufmann
Rosenkranz, Dr., Zahnarzt
Roßkothen, Robert, Tuchfabrikant
Rossum, Fritz, Kaufmann
Rossum, Heinrich, Rentner
Rossum, Raphael, Kaufmann
Rothschild, Adolf, Kaufmann
Rothschild, Gustav, Kaufmann
Rothstein, H., Kaufmann
Rubarth, Heinrich, Kgl. Baurat
Rüttgers, Max, Justizrat
Rumpen, Joseph, Kaufmann
Rumpen, Peter, Hochofen-Betriebschef

Sackarndt, Prof. A., Oberlehrer
Salm, Dr. Felix, Kgl. Notar
Saul Samuel, Fabrikant
Savelsberg, Carl, Dipl.-Ingenieur, Direktor der Elektr.- und Wasserwerke der Stadt Aachen
Savelsberg, Prof. Dr. Heinrich
Schäfer, Heinrich, Kaufmann
Schauff, H. N., Rentner
Scheben, Georg, Kaufmann
Schefer, Joseph, Architekt
von Scheibler, Freifrau Wwe. Henriette, Rentnerin
Scheins, Dr. Martin, Gymn.-Direktor
Scheins, Peter, Rentner
Schell, Dr. Joseph, Gymn.-Oberlehrer
Schervier, August, Kratzenfabrikant
Scheuer, Albert, Geh. Justizrat
Scheurer, Stephan, Architekt
Schiffers, Albert, Direktor
Schiffers, Franz, Posamentier
Schiffers, Fräulein Josephine, Rentnerin
Schleicher, Robert, Prokurist
Schlenter, Wilhelm, Kaufmann
Schlösser, Dr. Jakob, Arzt
Schmid, Dr. Max, Professor an der Techn. Hochschule
Schmidt, Dr. Carl, Departementstierarzt a. D.
Schmidt, Hermann, Steuerrat
Schmidt, Wilhelm, Kaufmann
Schmitz, Prof. Dr. Mathias
Schmitz, Frau Wwe. M., Rentnerin
Schmitz, Mathias, Stadtsekretär
Schmitz, Nicolaus, Rektor
Schmitz, Peter, Kaufmann

Schnabel, Heinrich, Kaufmann
Schneider, Franz, Sekretariatsassistent
Schneiders, Albert, Architekt
Schnock, Heinrich, Strafanstalts-Pfarrer
Schoemann, Joseph, Kaufmann
Schollen, Dr. Franz, Landrichter
Scholten, A., Civil-Ingenieur
Scholz, Jakob, Kgl. Oberlandmesser
Schornstein, Hermann, Direktor
Schrader, Friedrich, Regierungsrat
Schreyer, Johann, Goldschmied
Schröder, A., Zahntechniker
Schröder, Fritz, General-Direktor der Aach. u. Münch. Feuer-Versich.-Gesellschaft
Schröder, Dr. Martin, Arzt
Schroeter, Erich, Regierungsrat
Schüll, Wilhelm, Tuchfabrikant
Schumacher, Georg, Buchhändler
Schumacher, Johann, Städt. Sekretär
Schumacher, P. Jacob, Kaufmann
Schumacher II, Dr. Karl, Sanitätsrat
Schumacher, Michael, Rentner
Schunk, Carl, Kaufmann
Schürmann, Theodor, Kaufmann
Schurp, Emil Adolf, Buchhändler
Schwamborn, Wilhelm, Rentner
Schwan, Frau Robert
Schweitzer, Adolf, Kaufmann
Schweitzer, Dr. Herm., Museums-Direktor
Schweitzer, Fräulein Maria
Schwiening, Gustav, Buchhändler
Schwinges, Wilhelm, Spediteur
Schwemann, August, Professor
Semper, Dr. Max, Privatdozent
Senff, Carl, Bankdirektor
Seyffard, Ernst, Rentner
Seyler, Carl, Nadelfabrikant
Siebel, Otto, Kaufmann
Siebel, Robert, Rentner
Sieben, Carl, Regierungs-Baumeister
Sieberg, Nic., Kunstgewerbeschullehrer
Sieberger, Carl, Apotheker
Siedamgrotzki, Frau Wwe., Rentnerin
Siméon, Joseph, Ober-Ingenieur
Simons, Hermann, Tuchfabrikant
Sinn, Franz, Kaufmann
Sinn, Fritz, Kaufmann
Sinn, W., Kaufmann
Sommerfeld, Dr. Arnold, Prof. a. d. Techn. Hochschule
Sonanini, Peter jr., Kaufmann
Souheur, Arnold, Spediteur
Spelz, Joseph, Kaufmann
Spittel, Frau Wwe. Nath., Rentnerin
Springsfeld, Fräulein Anna, Rentnerin
Springsfeld, Dr. Eduard, Arzt
Springsfeld, Karl Justizrat
Stahlhuth, Eduard, Orgelbaumeister
Startz, Wwe. Kommerzienrat, Rentnerin
Statz, Mathias, Kaufmann
Statz, Adam, Amtsgerichtsrat
Stauber, Dr. Georg, Prof. a. d. Techn. Hochschule
Steenaerts, Heinrich sen., Hofjuwelier
Steenaerts, Heinrich jun., Juwelier
Steffens, Joh. Jos., Rentner
Steffens, Fräulein Maria
Stegemann, Oskar, Bergschuldirektor
Stein, Theodor, Kaufmann
Steinbrecht, Ernst, Betriebsdirektor
Steinhauer, Carl, Tuchfabrikant
Stephan, Carl, Rentner
Stern, Emil, Kaufmann
Stern, Ludwig, Kaufmann
Stirm, Dr. Carl, Chemiker u. Lehrer a. d. Preuß. höh. Fachschule f. Textilindustrie
von Stoesser, Fritz, Bankdirektor
Straeter, Dr. August, Arzt
Striebeck, C., Maschinenfabrikant
Stroof, Richard, Gymnasiast
Struben, Carl Architekt
Struch, Bernh., Tuchfabrikant
Suermondt, Arthur, Rentner
Suermondt, Emil, Rentner
Suermondt, Henry, Rentner

Talbot, Georg, Eisenbahnwagenfabrikant
Talbot, Dr. Gustav, beig. Bürgermeister
Talbot, Frau Wwe. Kommerzienrat, Rentnerin
Talbot, Fräulein Mathilde, Rentnerin
Thalheim, Willibald, Rentner
Thelen, Arnold, Apotheker
Thempel, Wilhelm, Architekt
Thissen, A., Nadelfabrikant
Thissen, Dr. Joseph, Arzt
Thoma, Dr. Joseph, Sanitätsrat
Thoratier, Charles, Rentner
Turrian, A., Kaufmann
Thyssen, A., Apotheker
Thyssen, Eduard, Apotheker
Thyssen, Edmund, Architekt
Thywissen, Adolf, Rentner
Tücking, Max, Amtsgerichtsrat
Tull, Mathias, Geh. Kommerzienrat

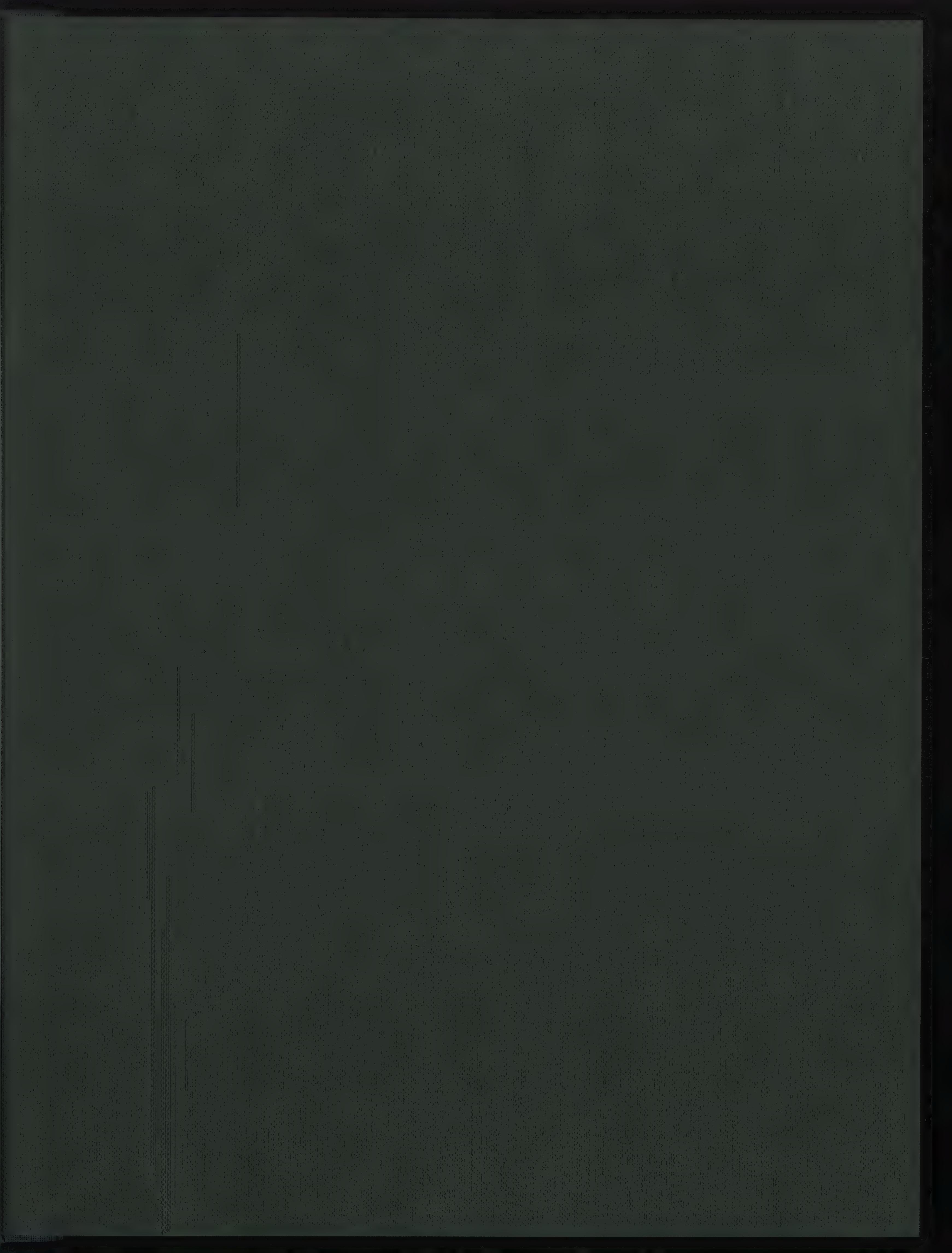
Urban, Adolf, Kaufmann
Urlichs, Joh. Jos., Kaufmann

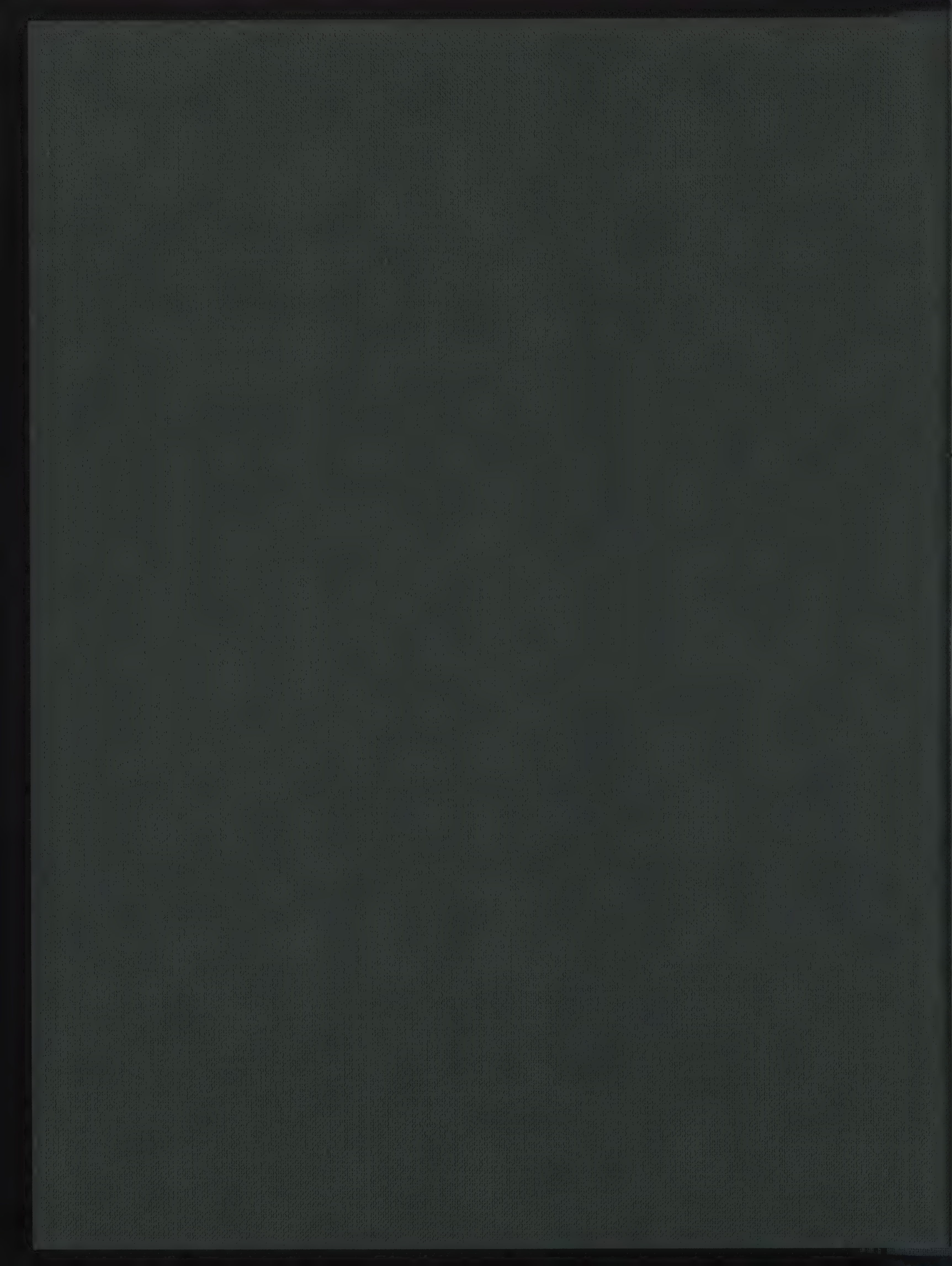
Vecqueray, Joseph, Tuchfabrikant
Veltman, Philipp, Oberbürgermeister
Vendel, Joseph, Professor
Vigier, Stephan, Färbereibesitzer
Vogelgesang, Carl, Rentner
Vogeno, August, Sekretariatsassistent
Vollbracht, Otto, Landgerichtsdirektor
Vonachten, Dr. B.
Vonderbank, Jakob, Vergolder
Vonhoff, Paul, Kaufmann
Vossen, Clemens, Rentner
Vossen, Leo, Kommerzienrat
Vüllers, Dr. Herm., Augenarzt

von Wagner, Frau Wwe. Geheimrat Emil, Rentnerin
Wahl, Georg, Kaufmann
Waldthausen, Conrad, Tuchfabrikant
von Waldthausen, Herm., Rentner
Wallach, Frau Arthur
Wallach, Moritz, Tuchfabrikant
Wangemann, Dr. Paul, Zahnarzt
Weber, Georg, Kaufmann
Wehrens, Ludwig, Kaufmann
Weishaar, Carl, Ingenieur und Fabrikant
Weitz, Winand, Rentner
Welter, Heinrich, Rechtsanwalt
Welter, M., Kaufmann
Wette, Franz, Erster Staatsanwalt
Weustenraad, Maurice, Rentner
Weyer, Philipp, Geh. Ober-Justizrat, Landgerichtspräsident a. D.
Weyers, Rodrigo, Buchhändler
Wickmann, Franz, beig. Bürgermeister
Widenmann, Emil, Kunstschlossereibesitzer
Wiebecke, Alfred Stadtsekretär
Wiechmann, Emil, Kaufmann
Wienands, Ludwig, Kaufmann
Wilbert, Eberhard, Bildhauer
Wilden, Alo, Kaufmann
Wilden, Wilhelm, Rentner
Wilden, Dr. Willy, Rechtsanwalt
Winands, Dr. Martin, Arzt
Wings, Frau Wwe. Dr. Peter, Rentnerin
Wirth, Richard, Generalagent
Witte, Bernhard, Stiftsgoldschmied
von Witzleben, Frau Erich
Wolff, Walther, ev. Pfarrer
Wolff, Wilhelm, Ober-Pfarrer
Wüllner, Adolf, Geh. Regierungsrat, Prof. a. d. Techn. Hochschule
Wüst, Dr. Fritz, Prof. a. d. Techn. Hochschule

Zander, Joseph, Sekretariatsassistent
Zarth. Albert, Stadtrentmeister a. D.
Zaun, H., Generalvertreter
Zimmermann, F. H., Kaufmann
Zimmermann, Joseph, Kaufmann
zur Hosen, Fräulein Emilie, Rentnerin
Zündorf, August, Rechtsanwalt











(Fig. 1.) Sante Conversazione von Francesco da Santa Croce.

Museums-Verein zu Aachen

Aachener Kunstblätter

Im Auftrage des Vorstandes herausgegeben

von

Dr. Hermann Schweitzer
Museumsdirektor



Heft II u. III

Verlag von Ant. Creutzer vorm. M. Lempertz, Verlagsbuchhandlung.

AACHEN
Druck der Aachener Verlags- u. Druckerei-Gesellschaft, G. m. b. H.
1908





Inhalt.



Verzeichnis der Abbildungen.

Seite

Fig. Nr. 32, 33, 35, 36 und 37 sind nach Aufnahmen von Herrn Kaufmann Otto Siebel, hier, hergestellt.

Die F. Bruckmann'sche Verlagsanstalt in München hat uns die Clichées zu den Abbildungen Nr. 45—52 überlassen, wofür wir auch an dieser Stelle unsern Dank aussprechen.



Verzeichnis

der mit dem Aachener Museums-Vereine in Schriftenaustausch stehenden Museen und Vereine.

Aachen . . . . Gewerbe-Verein.
Ansbach . . . . Historischer Verein für Mittelfranken.
Bamberg . . . . . Historischer Verein.
Basel . . . . Historische und antiquarische Gesellschaft.
Basel . . . . Oeffentliche Kunstsammlung.
Braunschweig . . . . Städtisches Museum.
Bregenz . . . . . . Vorarlberger Museumsverein
Chur . . . . Historisch-antiquarische Gesellschaft für Graubünden.
Darmstadt . . . . . . Großherzogliches Landes-Museum.
Darmstadt . . . . . Historischer Verein für das Großherzogtum Hessen.
Düsseldorf . . . . Geschichtsverein.
Düsseldorf . . . . . . Königliche Kunst-Akademie.
Elberfeld . . . . . Städtisches Museum und Museumsverein.
Frankfurt a. M. . . . Verein für das historische Museum.
Freiburg i. B. . . . . Breisgau-Verein Schau-ins-Land.
St. Gallen . . . . . Historische Sammlung im Museumsgebäude.
Genua . . . . . . Gallerie di Palazzo Bianco e Rosso.
Gießen . . . . . . Oberhessischer Geschichtsverein.
Hannover . . . . . . Provinzial-Museum.
Heidelberg . . . . . Großherzogliche Universitäts-Bibliothek.
Heilbronn . . . . . . Historischer Verein.
Innsbruck . . . . . . Ferdinandeum.
Karlsruhe i. B. . . . Badische Historische Kommission.
Klagenfurt . . . . . Geschichtsverein für Kärnten.
Köln . . . . Historischer Verein für den Niederrhein.
Köln . . . . Kunstgewerbe-Museum.
Köln . . . . Stadtbibliothek.
Leipzig . . . . . . Kunstgewerbe-Museum.
Magdeburg . . . . Kaiser-Friedrich-Museum.
Mannheim . . . . . . Altertumsverein.
Metz . . . . Gesellschaft für lothringische Geschichte und Altertumskunde.
Oldenburg . . . . . Verein für Altertumskunde und Landesgeschichte.
Prag . . . . . . Kunstgewerbliches Museum der Handelskammer.
Regensburg . . . . Historischer Verein von Oberpfalz und Regensburg.
Schaffhausen . . . . Historisch-antiquarischer Verein und Kunstverein.
Stans . . . . Historischer Verein der fünf Orte Luzern, Uri, Schwyz, Unterwalden und Zug.
Straßburg . . . . . Historisch-literarischer Zweigverein des Vogesenklubs.
Stuttgart . . . . . . Königliches Landesgewerbe-Museum.
Troppau . . . . . . Kaiser-Franz-Josef-Museum für Kunst und Gewerbe (schlesisches Landes-Museum).





(Fig. 2.) Fritz von Wille, Der Vennhof bei Montjoie.

Bericht über die Tätigkeit des Museums-Vereins
im Jahre 1906.

Von Museumsdirektor Dr. H. Schweitzer.

Auch während des Jahres 1906 war die Tätigkeit des Museums-Vereins eine sehr mannigfache. Wie im vergangenen Jahre fanden diesmal außer der wechselnden Ausstellung neuer Gemälde, Skulpturen, Graphik und Erzeugnisse des Kunstgewerbes eine Reihe von Sonderausstellungen statt. Zahlreiche Ankäufe wurden von seiten Privater sowie vom Museums-Verein für die Verlosung gemacht.

Die erste Sonderausstellung war vom Ausstellungsverband Düsseldorf beschickt; vertreten waren folgende Namen: Max Clarenbach, Aug. Deusser, Andreas Dirks, Theodor Funck, Ernst Hardt, Gerh. Janssen, Helmuth Liesegang, Erich Nikutowski, Heinrich Otto, Wilh. Schmurr, Wilh. Schneider-Didam, Adolf Schoenenbeck, Max Stern, Gustav Wendling.

Der Februar brachte drei große Kollektionen: Holländische Landschaften von Professor Hans Herrmann-Berlin, Gemälde mit Motiven aus den Alpen und dem Orient von Georg Macco-Düsseldorf und Gemälde sowie Zeichnungen des verstorbenen Professor Hugo Knorr-Karlsruhe.

Darauf folgte im März der künstlerische Nachlaß von Alfred Metzener-Düsseldorf, dessen Landschaften meist Ansichten aus der Schweiz und Tirol wiedergaben. Daneben waren hauptsächlich Landschaften von Professor G. Kampmann-Durlach und Gemälde, namentlich Porträts, von Professor A. Frenz-Aachen sowie eine Sammlung von Tierbronzen von M. Meyer-Pyritz in Steglitz beachtenswert.

Ein interessantes Bild neuerer holländischer Kunst bot im April die „St. Lukas-Vereinigung-Amsterdam“, die 54 Werke geschickt hatte. Zugleich war eine reichhaltige Kollektion moderner französischer Graphik zu sehen.

In den Mai bezw. Juni fielen die Kollektionen der Landschaftsbilder von Professor Konrad Fehr, Friedenau bei Berlin, des Märkischen Künstlerbundes und des jungverstorbenen Malers Theodor

Winkel-Düsseldorf, der Zeichnungen von Alfred Hänsch-Dresden sowie des Vereins für Original-Radierung in München.

Hierauf folgten im Juli die Eifelbilder von Professor H. von Volkmann-Karlsruhe, im August die Marinen von Professor Willy Hamacher-Berlin und die Collection des Intimistes-Paris, im September die Landschaften von Fritz von Wille-Düsseldorf und W. J. Hertling-München, im Oktober bis Anfang November orientalisches Kunstgewerbe und japanische Kunstgegenstände in noch bedeutend reichhaltigerer Weise als im Jahr zuvor, die großen Anklang fanden.

Nachdem das Museum wegen Reinigung 14 Tage lang geschlossen gewesen war, wurden die Verlosungsgegenstände ausgestellt, die die stattliche Zahl von 197 Nummern aufwiesen. Auch diesmal war den Gewinnern die Wahl der Gewinne innerhalb einer bestimmten Klasse freigelassen, wodurch dem verschiedenen Geschmack Rechnung getragen wurde.

Die Dezember-Ausstellung brachte die Kollektionen von Hans Völcker-Wiesbaden und Henry Luyten-Braschaet bei Antwerpen sowie einen Teil des künstlerischen Nachlasses von Bildhauer Professor Karl Krauß-Aachen und Maler Professor Albert Baur-Düsseldorf.

Zur Ausstellung kamen im ganzen 1196 Oelgemälde, Aquarelle, Pastelle und Handzeichnungen, 77 plastische Arbeiten, 646 Nummern graphische Werke (Radierungen Holzschnitte, Steinzeichnungen u. dgl.), 887 Stück kunstgewerbliche Gegenstände, also insgesamt 2806 Gegenstände.

Folgende hier ansässige Künstler und Künstlerinnen stellten im Jahre 1906 im Museum aus: Die Damen Fräulein Anna Böing, Lilly Rohmer und Berta von Waldthausen, die Herren A. Beissel, Th. Bienen, G. Binternagel, P. Bücken, E. von den Drisch, M. Emonds-Alt, Professor A. Frenz, K. J. Gollrad, J. Kalkbrenner, Geh. Baurat W. Keller, E. Klinkenberg, Professor K. Krauß, A. Krebs, A. Letailleur, L. Piedboeuf, C. von Reth, J. Sommer, Hofjuwelier H. Steenaerts, E. Wilbert, Stiftsgoldschmied A. Witte.

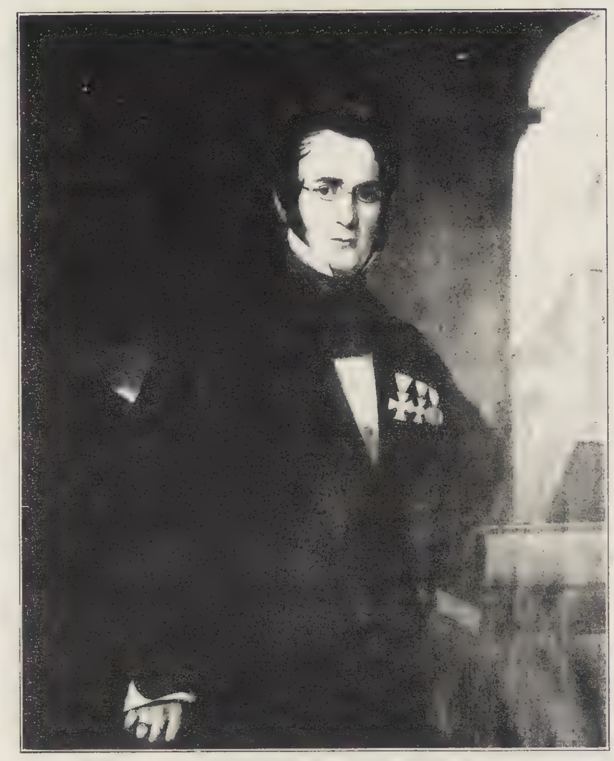
Führungen von Schulen, Vereinen und für Mitglieder des Museums-Vereins wurden 41 abgehalten. Hieran beteiligten sich 785 Personen.

Die Besucherzahl war annährend dieselbe wie zuvor: 36626 (36842 i. J. 1905), 6478 (5343) hiervon waren Mitglieder des Museums-Vereins, außerdem wurden 3206 (3842) Karten zu 25 Pfg. und 1040 (1222) zu 50 Pfg. gelöst. Die Zahl der Mitglieder hat in diesem Jahre die Höhe von 857 (850 i. J. 1905) erreicht.

Der Gesamtwert der verkauften Ausstellungsobjekte betrug 10077 Mark, wovon 3540 Mark auf Ankäufe des Museums und des Museums-Vereins für die Verlosung entfallen.



(Fig. 3.) G. Lebrecht, Schwäbisches Städtchen.





(Fig. 9 u. 10.) Kaspar Scheuren, Porträts des Aachener Dichters Dr. Josef Müller und seiner Frau.

Jahresbericht des städtischen Suermondt-Museums über das Verwaltungsjahr 1906/07.

(1. April 1906 bis 31. März 1907.)

Von Museumsdirektor Dr. H. Schweitzer.

Verwaltung der Sammlungen.

Die Inventarisierung der Museumsbestände war wie im Jahre vorher die hauptsächlichste Aufgabe. Folgende Abteilungen der Sammlung wurden inventarisiert: die Holzschnitzereien, die Bestecksammlung (531 Nummern), Musikinstrumente, wissenschaftliche Instrumente, Hausgeräte, Uhren, Gläser und Glasmalereien und die ganze keramische Sammlung (1135 Nummern) sowie die Spitzen. Der kunstwissenschaftliche Teil der Reumont'schen Bibliothek, der stiftungsgemäß dem Museum gehört, wurde von der Stadtbibliothek an das Museum zurückgegeben, er umfaßt rund 800 Nummern, außerdem erhielt die Bibliothek eine sehr reichhaltige numismatische Abteilung durch Ankauf der Coumont'schen numismatischen Bibliothek (rund 300 Nummern).

Die Herausgabe der „Aachener Kunstblätter" ermöglichte es, mit einer Anzahl wissenschaftlicher Vereine und Institute in Schriftenaustausch zu treten. Das Verzeichnis dieser Vereine und Institute ist auf Seite 8 gegeben.

Die archäologische Sammlung des Museums wurde ebenfalls sehr gefördert durch Ankäufe, die der Museumsdirektor auf seiner Reise nach Griechenland und Kleinasien im Frühjahr des Jahres 1906 unternahm.

Leider läßt der im Museum herrschende Platzmangel es nicht zu, die einzelnen Abteilungen der Sammlung weiträumiger aufzustellen, so daß allmählich die einzelnen Sammlungsgegenstände gar nicht mehr zur Geltung kommen können. Eine bedeutende Vergrößerung des Museums ist daher höchst notwendig. Ausgrabungen wurden von der Museumsleitung in diesem Jahre keine veranstaltet.

Besuch und Benutzung der Sammlungen.

Der Besuch der Sammlung und der Ausstellungen des Museums-Vereins war dauernd ein guter. Die Gesamtzahl der Besucher belief sich auf 36626 gegen 37531 im vorigen Rechnungsjahre. Der kleine Rückgang dürfte darauf zurück-

zuführen sein, daß das Museum den halben November geschlossen war. Auch die Bibliothek wurde recht fleißig benutzt, es haben sich 2011 Besucher eingeschrieben, gegen 1989 im vorigen Jahre. Führungen fanden im ganzen 41 mit 785 Teilnehmern statt. Die folgende Aufstellung zeigt, wie sich die Zahlen auf die einzelnen Monate verteilen:

	Besucher bei freiem Eintritt	Mitglieder des Museums-Vereins	Bei 50 Pfg. Eintritt	Bei 25 Pfg. Eintritt	Gesamtzahl der Besucher
Januar . . .	1772	481	37	244	2534
Februar . . .	2138	790	29	318	3275
März	1794	651	39	254	2738
April	1959	488	74	254	2775
Mai	1822	486	89	254	2651
Juni	2035	388	97	284	2804
Juli	2017	472	137	273	2899
August . . .	2221	384	225	289	3119
September .	2573	539	192	393	3697
Oktober . . .	1927	567	67	205	2766
November . .	1696	639	16	145	2496
Dezember . .	1937	593	38	293	2861
	23891	6478	1040	3206	34615

Die Zahl der Besucher erhöht sich noch um die Besucherzahl der Bibliothek 2011, so daß die Gesamtzahl 36626 beträgt.

An Führern durch das Museum wurden 278 verkauft.

Fünf Gemälde wurden im Laufe des Jahres kopiert.

Vermehrung der Sammlungen.

Das Rechnungsjahr 1906 (1. April 1906 bis 31. März 1907) hat zwar nicht die großen Erwerbungen und Stiftungen wie das vorhergehende Jahr aufzuweisen, immerhin ist es als ein recht günstiges zu bezeichnen, da der Gesamtwert der Neuerwerbungen rund 29000 Mark beträgt. Für die Gemäldegalerie und die Sammlung von Zeichnungen wurden durch Kauf erworben: Madonna mit Kind, dem Johannisknaben, der hl. Katharina und dem Donator in Landschaft von Francesco da Santa Croce (gest. Ende Oktober 1508 zu Venedig); Vennhof bei Montjoie von Fritz von Wille-Düsseldorf. Die Erwerbung dieser beiden Gemälde wurde durch die Stiftung Otto und Elsie Suermondt ermöglicht.

Gottvater segnend, Federzeichnung von A. Rethel, Frühling, Sommer und Herbst, Tuschzeichnungen von Kaspar Scheuren. Hierzu wurden geschenkt von Herrn Pastor Berg (Pfarre St. Kreuz) vier Gemälde, 18. Jahrh., Fußwaschung, Abendmahl, Gefangennahme Christi und Christus vor Kaiphas. Außerdem wurde für die moderne Galerie von der Stadt eine farbige Zeichnung von Lebrecht, Dorfstraße, als Gewinn des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein, überwiesen.

Die Abteilung für graphische Kunst erhielt einen bedeutenden und wertvollen Zuwachs durch den Ankauf der Sammlung Schillings-Aachen, die 2214 Kupferstiche, Holzschnitte und Reproduktionen umfaßt, so daß das Museum nunmehr auch auf diesem Gebiete über einen ansehnlichen Besitz verfügt.

Die Skulpturensammlung wurde durch folgende Ankäufe vermehrt: St. Florian, Anf. 16. Jahrh., süddeutsch, St. Lucius, um 1520, Mohrenkönig, Anf. 16. Jahrh., eine weibl. Büste Barock und zwei Reliefs St. Johannes mit Kelch und St. Andreas mit Kreuz, Anf. 16. Jahrh., süddeutsch, außerdem durch den Entwurf zu einer Bronzegruppe, den St. Michael darstellend, von Professor K. Krauß †.

Für die kunstgewerbliche Abteilung wurden nachfolgende Erwerbungen gemacht: 33 Nummern Delfter Fayencen, darunter ganze Sätze, Schüsseln, Teller und Kumpen aus der Sammlung Dr. van Frankenhuysen, drei rhodische Fayencen, 16. Jahrh., zwei Fayencen aus Kutahia (Kleinasien), 19. Jahrh., und 7 Stück Fürstenberger Porzellane.

An Möbeln und Holzschnitzereien: Eine Renaissance-Truhe, eine italienische Truhe und eine Barocktruhe, ein Ulmer Weißzeugschrank um 1600, eine Kirchenstuhlwange, süddeutsch, datiert 1720, eine Barocktürumrahmung mit zwei Engeln, süddeutsch, ein Barockaltar mit gedrehten Säulen aus Pissenheim, Amt Düren, stammend, eine dreiteilige reichgeschnitzte Schrankfront, Aachen um 1760, eine reichgeschnitzte Kommunionbank, Rokoko, aus Conzen (Eifel), eine bemalte Truhenbank, niederdeutsch, datiert 1796, vier Stück Rokoko-Schnitzereien, zwei Kartuschen, eine Bekrönung und ein Schnörkel, ein geschnitzter und bemalter Uhrständer, vier geschnitzte, vergoldete Empire-Kapitelle, zwei geschnitzte Mangelbretter, Braunschweig, 18. Jahrh.

Von Metallarbeiten wurde eine Kollektion Türbänder und andere Beschläge vom 15.—18. Jahrh., große Schlösser und einzelne Schlüssel ebenfalls vom 15.—18. Jahrh., Schlüsselschilder, Türgriffe und Klopfer, Zinnarbeiten vom 15.—18. Jahrh., im ganzen 83 Stück, angekauft. Außerdem wurden vier Herdplatten, Empire, und zwei Brandruten aus Gußeisen, verschiedene Messing- und Zinnarbeiten, unter ersteren ein gotischer Leuchter in Widdergestalt, eine kleine Signalkanone, ein Stöfchen, ein Rauchfaß, Kännchen, Eimer u. dergl. mehr, erworben. Hierzu kommen japanische Metallarbeiten: fünf

Tsoubas, eine Teekanne aus Kupfer und ein alter Bronzespiegel.

Unter den Textilien wären ein Giordes-Gebetsteppich, 17. Jahrh., ein Scheriwan-Teppich und ein Kulla-Teppich, beide aus dem Anf. des 19. Jahrh., ein Empire-Zeugdruck, dreizehn Stück ermländische Stickereien von Hauben und sechs griechische Stickereien zu nennen.

Die **Antiken-Sammlung** wurde durch eine größere Anzahl von Ankäufen erweitert, die der Museumsdirektor bei einer Reise nach Griechenland, Kleinasien und Kreta im April und Mai 1906 machte. Besonders hervorzuheben sind eine griechische Spiegelkapsel mit Relief, den Raub der Europa darstellend, Bronze, 3. Jahrh. v. Chr., ein griechischer Handspiegel mit graviertem Ornamentband am Rande, zwei Alabastren, außerdem ein mykenischer Becher, ein mykenisches Schöpfgefäß, ein geometrischer Kantharos, eine Schale mit hohem Fuße, beide 6. Jahrh. v. Chr., eine Oinochoe, 7. Jahrh. v. Chr., ein Reiter und ein sog. Papades (Votivfiguren), 8. Jahrh. v. Chr., Votivfigur eines Hahnes, 4. Jahrh. v. Chr., ein sog. Kotonos, eine kleine Schale, beide 4. Jahrh. v. Chr., ein Aryballos mit Schmetterling, 5. Jahrh. v. Chr., ein Scyphos, ein Aryballos, beide 6. Jahrh. v. Chr., ein cyprisches halbrundes Gefäß, 5. Jahrh. v. Chr., zwei sog. megaräische Becher, 3. Jahrh. v. Chr., zwei Vasen, 3. Jahrh. v. Chr., ein Antefix, Frauenmaske, 5.—4. Jahrh. v. Chr., eine Votivfigur, stehendes Mädchen, 5. Jahrh. v. Chr., eine weibliche Votivfigur auf einem Sockel, 6. Jahrh. v. Chr., im ganzen also 21 Vasen und Terrakotten. Außerdem wurden noch weitere Ankäufe gemacht: Gießgefäß in Ringform, 6. Jahrh. v. Chr., Lampe oder Gießgefäß in Form eines Vogels, 2.—1. Jahrh., Darstellung einer Wanne mit Eros, 3.—1. Jahrh., Hampelmann, 2. Jahrh., Strigylos, 4. Jahrh., Medaillon mit Medusa, ein griechisches Ringgefäß und ein Kylix, 3. Jahrh. Hierzu kam noch als Geschenk von Museumsdirektor Dr. H. Schweitzer eine kleine Sammlung von Vasenscherben aus Troja, Knosos (Kreta) und Mykenä.

Der **Waffensammlung** ging durch Herrn **Herm. Steinmeister**, hier, eine Doppelpistole, 18. Jahrh., zu.



(Fig. 4.) Prof. K. Krauß †. St. Michael.

Die **Abteilung für Münzen und Medaillen** erhielt als Geschenk **Sr. Majestät des Kaisers und Königs** eine Denkmünze aus Bronze zur Erinnerung an die Einweihung der erneuerten Schloßkirche in Wittenberg.

Weitere Geschenke waren: Goldene Medaille, Ausstellung vaterländischer Gewerbserzeugnisse 1844, Goldene Medaille, Exposition universelle de Paris 1867 von den Herren **J. A. Bischoff Söhne** in Liquid. und zwei Bronzemedaillen auf die Ausstellung von St. Louis 1904 von Herrn **Gerichtsassessor Dr. Cadenbach**, hier.

Eine ganz wesentliche Bereicherung erfolgte durch den Ankauf der Coumont'schen Sammlung deutscher Münzen und Medaillen, die im ganzen 582 Nummern umfaßt. Hierunter sind 1 keltische Münze (Regenbogenschüssel), 2 Merowinger, 36 Ostgoten, 2 Longobarden, 26 aus dem Herzogtum Benevent, 1 Aquitanien (Pipin), 2 Alt-Italien (Königreich Berengars), 64 Karolinger bis Ludwig dem Kind einschließlich. Der Rest verteilt sich auf das römische Reich deutscher Nation von Heinrich I. bis Franz II. (919—1806). Dem Metalle nach sind es: 45 Goldmünzen, einschließlich 2 alt-vergoldeter Stücke, davon 25 vorkarolingisch und karolingisch; Bronze: 17 Nummern mit 25 Stück, der Rest besteht aus Silbermünzen. Bezüglich der Seltenheit sind 64 Stück selten, 27 Stück sehr selten, 7 Stück von höchster Seltenheit. 18 Nummern mit gleicher Stückzahl beziehen sich auf das neue deutsche Reich.

Die **Sammlung der Aquensien** wurde durch folgende Gegenstände vermehrt: zwei Porträts des Dichters Dr. Josef Müller (1802—72) und seiner Frau, ein Kupferstich-Porträt des Antonius Wolf à Todenwardt, sowie ein Gemälde, Ansicht von Burtscheid aus dem ersten Dezenium des 19. Jahrhunderts. Geschenkt wurden 7 fränkische Perlen von Herrn Kaufmann **Wilhelm Bachem**, hier.

Der Gesamtwert der Neuerwerbungen im Verwaltungsjahre 1906 beträgt rund 29000 Mark.

Für den Ankauf der Sammlung deutscher Münzen und Medaillen, der numismatischen Bibliothek und der Schillingschen Sammlung graphischer Werke

mußte der Kaufpreis besonders bewilligt werden, da die laufenden Mittel zur Deckung nicht reichten. Für diese außerordentliche Bewilligung der Kaufsummen sei auch an dieser Stelle Herrn Oberbürgermeister Veltman und den Herren Stadtverordneten der warmgefühlteste Dank ausgesprochen.

Verzeichnis der Neuerwerbungen.

In diesem Verzeichnisse wird die Anzahl der im Rechnungsjahre 1906 durch Geschenk oder Ankäufe neu erworbenen Gegenstände aufgeführt. Die bedeutenderen Stücke werden einzeln hervorgehoben und wenn möglich mit Abbildung wiedergegeben.

Gemälde und Zeichnungen.

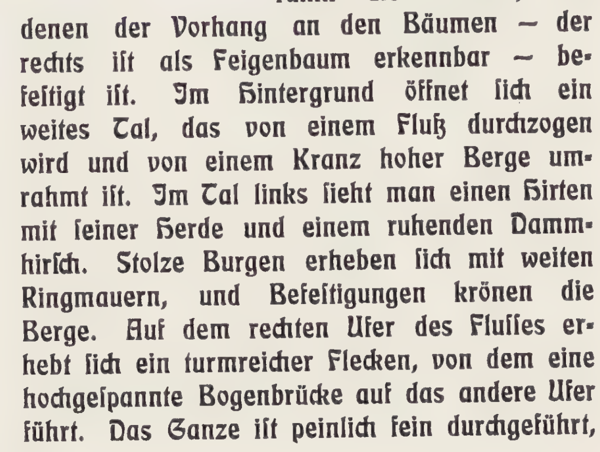
6 Gemälde, 5 Zeichnungen.

Santa Conversazione von Francesco da Santa Croce. Santa Croce, Francesco da Santa Croce. Der Künstler signiert selbst Franciscus de Santa †. (So auf der Anbetung der Könige im Kaiser Friedrich Museum in Berlin, auf einem Blättchen links an der Wand.) Santa Croce gehört der Venetianischen Schule an. Er wurde geboren zu Sante Croce im Brembotale unweit Venedig, als Sohn des Francesco di Simone. Das Geburtsjahr des Künstlers ist unbekannt. Als Schüler Giovanni Bellinis stand er auch ganz unter dem Einflusse der Nachfolger Bellinis. Tätig war er in der Umgegend von Bergamo, namentlich aber zu Venedig, wo er auch Ende Oktober 1508 gestorben ist.



(Fig. 5.) Schrankfront.

Vor einem kleinen dunkel violetten Brokat-Vorhang, der an den Aesten von zwei Bäumen befestigt ist, sitzt das unbekleidete Christuskind auf einem Kissen und wendet sich gegen den von rechts herkommenden kleinen Johannisknaben, der ihm zu der roten Rose, die es in der Linken hält, noch eine weiße bringt. Links sitzt die Madonna, dem Kind zugewendet und in einem mit Miniaturen geschmückten Buche blätternd. Sie trägt ein rotes Unterkleid, das von einem grünen Gürtel zusammengehalten wird und einen blauen, orangefarben ausgeschlagenen Mantel. Ein weißes, goldgerändertes Tuch ist turbanartig um das Haupt geschlungen. Rechts steht die heilige Katharina, die Linke hält das gebrochene Rad, die auf die Brust gelegte Rechte den Palmzweig. Das glatt gescheitelte Haar, das in einer einzigen Flechte dann nochmals um den Kopf gelegt ist, wird von einem goldgeränderten Schleiertuch teilweise bedeckt. Sie trägt ein grünes, weiß gemustertes Brokatkleid mit einem Perlensaum am halbrunden Halsausschnitt und einen roten Mantel mit blauem Futter. Rechts unten wird der Profilkopf des Stifters, eines jüngern Mannes mit leicht gewelltem dunkelem Haar, sichtbar. Der kleine Johannesknabe, der vielleicht der Haartracht nach ein Porträt eines kleinen Mädchens darstellt, ist in ein violett-changierendes Hemdchen gekleidet und hält in der Linken einen kleinen Kreuzstab mit dem Spruchband „Ecce Agnus Dei". Die idyllenartige Darstellung wird noch mehr betont durch den Distelfink, der auf dem Stab des Vorhanges sitzt. Epheu umrankt die Bänder, mit denen der Vorhang an den Bäumen — der rechts ist als Feigenbaum erkennbar — befestigt ist. Im Hintergrund öffnet sich ein weites Tal, das von einem Fluß durchzogen wird und von einem Kranz hoher Berge umrahmt ist. Im Tal links sieht man einen Hirten mit seiner Herde und einem ruhenden Dammhirsch. Stolze Burgen erheben sich mit weiten Ringmauern, und Befestigungen krönen die Berge. Auf dem rechten Ufer des Flusses erhebt sich ein turmreicher Flecken, von dem eine hochgespannte Bogenbrücke auf das andere Ufer führt. Das Ganze ist peinlich fein durchgeführt,



alle Einzelheiten, wie die Blätter des Feigenbaumes, die Bordüre am Schleier der Katharina oder der Epheu, der sich um die Bäume rankt, alles zeugt von der Sorgfalt des Meisters und der liebevollen Hingabe an sein Werk.

Das Bild ist auf Pappelholz gemalt, 100 cm breit, 77 cm hoch. (Fig. No. 1, Titelbild.)

Erworben mit Hilfe der Stiftung Elsie und Otto Suermondt.

Fritz von Wille, „Der Vennhof bei Montjoie". Auf einem Hügel liegt das zweistöckige, strohgedeckte, düstere Gebäude, dessen Garten von einer Mauer umfriedet ist. Rechts davon erhebt sich eine Gruppe Pappeln, die von niedern Buchen mit rotem Laub umstanden werden. Im Vordergrunde ist teilweise schon der Schnee geschmolzen und hat Weg und Steg in einen halben Sumpf verwandelt. Man hat einen weiten Ausblick in die auch schon an einzelnen Stellen von Schnee befreite Ebene. Der düstre graue Himmel hellt sich nur gegen den Horizont zu in einen fahlen grünlichen Schimmer auf. Die März-Stimmung des Bildes kommt ebenso wie der herbe Charakter der Landschaft vortrefflich zum Ausdruck.

Leinwand, 120 cm breit, 91 cm hoch. (Fig. No. 2.)

Erworben aus der Stiftung Elsie und Otto Suermondt.

G. Lebrecht, „Schwäbisches Städtchen". Im Vordergrund führt die Straße an einem zweistöckigen, von einem gewaltigen Dache gedeckten Hause vorbei. Auf der Straße führt ein Bauer sein ausgespanntes Pferd heimwärts. Links erhebt sich eine hohe Baumgruppe. Auf dem Hügel im Hintergrund sieht man das freundliche, von der alten Stadtmauer und den hohen Türmen beschirmte Städtchen, das mit seinen hochgiebligen Häusern und den freundlichen Ziegeldächern gar anheimelnd wirkt.

Papier, 66 cm hoch, 50 cm breit. (Fig. No. 3.)



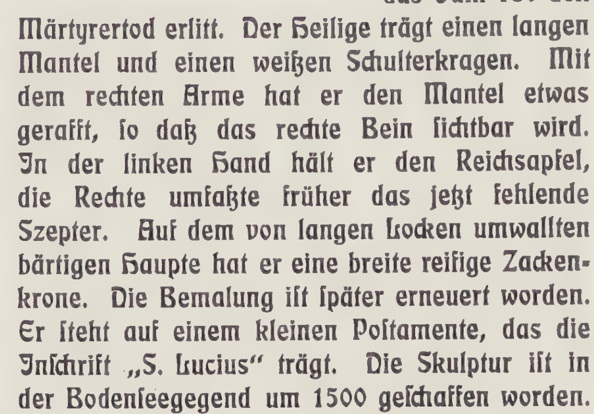
(Fig. 6.) Eisenarbeiten.

Skulpturen.

9 Nummern.

St. Florian, Lindenholz, 59 cm. Der stehende Heilige hält in der linken Hand eine Fahne, während er mit der Rechten aus einem Eimer Wasser auf eine kleine, brennende Burg zu seinen Füßen gießt. Er trägt auf den blonden Locken ein vorn aufgeschlagenes Barett, ein Wams, das vom Gürtel abwärts sich bedeutend erweitert und bis unter die Kniee reicht, umschließt den Körper. Ueber diesem Kleidungsstück hat er eine Art Koller mit Halbärmeln. Niedere Schuhe und enganliegende Strümpfe vervollständigen die Tracht. Die kleine Burg zu den Füßen des Heiligen besteht aus einem zinnenbewehrten Turme, an den sich ein kleiner Wohnbau anlehnt. Die Bemalung wurde im 18. Jahrh. erneuert. Bayerische Schule um 1520.

St. Lucius, als König dargestellt. Lindenholz, 81 cm hoch. Dieser Heilige war der erste christliche König in Europa und Britannien. Er entsagte aber später dem Throne und wurde Apostel in Rätien, wo er um das Jahr 180 den Märtyrertod erlitt. Der Heilige trägt einen langen Mantel und einen weißen Schulterkragen. Mit dem rechten Arme hat er den Mantel etwas gerafft, so daß das rechte Bein sichtbar wird. In der linken Hand hält er den Reichsapfel, die Rechte umfaßte früher das jetzt fehlende Szepter. Auf dem von langen Locken umwallten bärtigen Haupte hat er eine breite reifige Zackenkrone. Die Bemalung ist später erneuert worden. Er steht auf einem kleinen Postamente, das die Inschrift „S. Lucius" trägt. Die Skulptur ist in der Bodenseegegend um 1500 geschaffen worden.



Melchior, König von Saba, einer der heiligen drei Könige, Lindenholz, 72 cm. Der König steht nach rechts gewendet, das jugendliche, bartlose Mohrengesicht gleichfalls nach rechts schauend. Ein bis zu den Knien fallender gegürteter Rock, anliegende Hosen, Kniestrümpfe und lange spitze Schuhe bilden seine Bekleidung. In der Rechten trägt er ein goldenes Horn, in der

Linken seine Krone. Die Bemalung ist erneuert. Ebenfalls aus der Bodenseegegend stammend, um 1530.

Professor E. Krauß. St. Michael. Entwurf zu einer Bronzegruppe (Fig. No. 4.) Der Erzengel hat den bösen Feind niedergeworfen, siegreich setzt er ihm den Fuß auf den Nacken und stößt ihm mit Wucht die Lanze in den Schlund. Den kleinen Dreieckschild mit dem Kreuze und der Devise „Quis sicut Deus" hält er vor sich zur Abwehr, Plattenrüstung und Kettenhemd schützen seinen Leib. Mit dem weitgeöffneten Flügelpaare kann er sich jeden Augenblick emporschwingen über seinen gefallenen Gegner, der sich in Gestalt eines Drachen um die als Sockel dienende spätgotische Säule windet. Gesamthöhe: 99 cm.

Möbel und Holzschnitzereien.

23 Nummern.

Ulmer Weißzeugschrank, um 1600, Eichenholz mit Eschen- und Lindenholz. Die zweitürige Front hat drei vorgestellte Dreiviertelsäulen auf Postamenten, die sich nach unten etwas verjüngen. Die Flächen zeigen rechteckiges, profiliertes Rahmenwerk mit eingelegten Bogenfeldern, darum ist fein ausgeschnittenes Ranken- und Bandwerk aufgelegt. Auch die Säulen tragen ähnliche Auflagen. Eine kräftige Deckplatte mit aufgesetzter Leiste bildet den oberen Abschluß des Schrankes. Durch steten Wechsel von hellerem und dunklerem Holz sowie durch die verschiedene Maserung ist die Erscheinung des Schrankes noch reicher gestaltet. Der Schloßkasten innen zeigt eine schön damaszierte Platte. Höhe: 111,5 cm, Breite: 151 cm, Tiefe 62 cm.

Truhe, ähnlich dem vorigen Schranke, aus Tannenholz mit Mahagoniauflagen, um 1600. Die Vorderseite ist durch vier sich nach unten verjüngende Pilaster in drei Felder geteilt, von denen das mittlere in rechteckig verkröpftem Rahmen ein aufgelegtes Pflanzenornament zeigt, während die beiden seitlichen Felder je einen gekrönten Doppeladler in Auflegearbeit unter einer Bogenstellung umschließen. Die Schmalseiten sind glatt und haben kräftige Bügelgriffe. Größe: 66 cm hoch, 175 cm lang, 78 cm tief.

Truhe, Nußbaumholz, aus Oberitalien, 16. Jahrh. Die Mitte der Front ziert eine große Rosette, die Profile des Rahmenwerkes tragen Pfeifen und Flechtbänder als Ornament. Je eine flache Konsole mit Pfeifen begrenzt rechts und links die Stirnseite. Größe: 62 cm hoch, 185 cm lang, 58 cm tief.

Dreiteilige Schrankfront aus Eichenholz, Aachen um 1760. An das etwas vorgekröpfte zweiflügelige Mittelstück schließen sich zwei schmale Seitenteile an. Je zwei Füllungen, eine kleinere untere und eine größere obere, deren schön geschwungene Randlinien in fein durchgeführten Rocaillekartuschen münden, bereichern die Mitteltüren. Die beiden Seitenteile haben lange schmale Füllungen von ähnlicher Linienführung und Dekor wie die Mitteltüren. Oben und unten bilden ein gerade durchlaufender Sockel und ein ebensolches Gesims, über dem sich eine stark geschwungene, reichgeschnitzte Bekrönung mit großer Schlußagraffe erhebt, den Abschluß. Höhe: 270 cm. Breite: 204 cm. (Fig. Nr. 5.)

Türumrahmung, Barock, Lindenholz. Zwei schräggestellte glatte Pilaster, die auf volutenartig vorn und nach der Seite ausladenden Basen stehen, werden auf jeder Seite der Türöffnung durch einseitig geschwungene Kapitelle gekuppelt. Die sich darüber auf gestelzten Hohlkehlen erhebenden Gesimse werden durch stark geschwungene, derbe Abschlußprofile zusammengefaßt. Die mittlere Bekrönung baut sich in Form einer mit Guirlanden und Akanthusranken verzierten Ovale über einem großen Akanthusblatte auf. Darüber sitzt eine durchbrochene Muschel, und über dieser erscheint das Auge Gottes unter einem muschelartigen Abschlußstücke. Beiderseits ist das Oval von Rahmenwerk umgeben, das sich aus C- und S-förmigen Rocailles zusammensetzt. Ueber den Pilastern knien verehrend auf geschweiften Sockeln zwei lebhaft bewegte Engel, die von schmalen goldenen Draperien umflattert werden. Die Architekturteile waren marmoriert, die Ornamente sind vergoldet. Höhe des Ganzen: 419 cm; ganze Breite: 270 cm; lichte Höhe: 265 cm.

Metallarbeiten.

128 Nummern.

Bei dem Ankaufe dieser kleinen Sammlung kam es besonders darauf an, einfachere Stücke, die klar und deutlich die Technik der Metallbearbeitung zeigen, vorzuführen. Es sind Türbänder, Griffe, Türklopfer, Schlüsselschilde, Schlösser und Schlüssel, welche auch die Wandlung der Formen von der

Gotik bis ins 18. Jahrhundert hinein auf diesem Gebiete anschaulich verfolgen lassen.

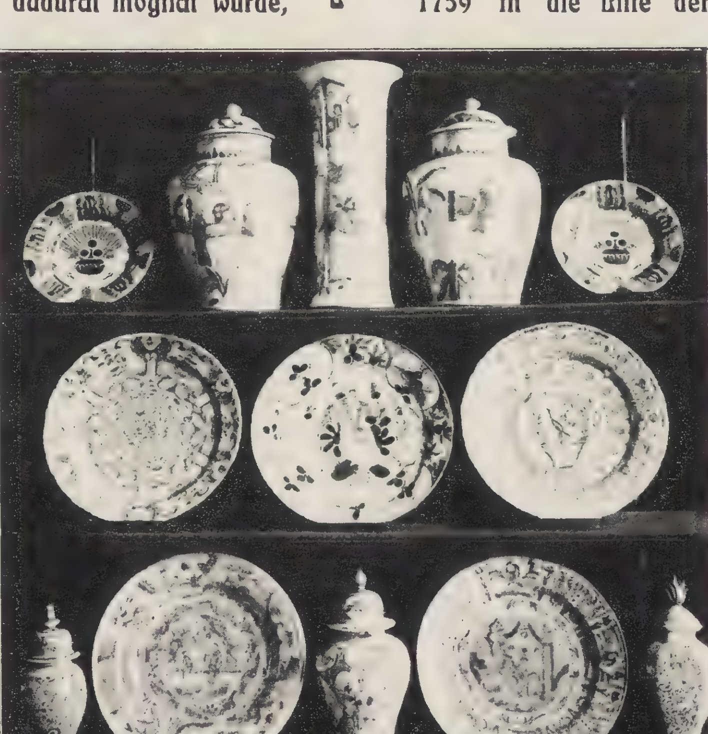
Statt der Beschreibung verweisen wir auf die Abbildungen Nr. 6.

Keramik.

53 Nummern.

Die Mehrzahl der neu erworbenen Keramiken stammt aus einer Sammlung Delfter Fayencen, deren teilweise Erwerbung dadurch möglich wurde, daß Herr Rob. Suermondt den größeren Teil dieser Sammlung übernahm und dem Museum in höchst dankenswerter Weise aus der ganzen Kollektion die Auswahl überließ. Von dieser Erwerbung sind zu nennen:

Eine große tiefblaue Platte mit Blumendekor und leicht gewölbtem Rande. Durchm. 35 cm. Auf der Rückseite als Signatur ein K in einem C. Es ist eine Arbeit des M. Cornelis Aelbrechtß de Keizer, Sohn des berühmten Töpfers Aelbrecht de Keizer und der Lisbeth Willems. Er wurde am 25. Mai 1668 in die Lucasgilde aufgenommen und war in den Jahren 1679, 1682 und 1683 Syndikus.



(Fig. 7.) Delfter Fayencen.

Blaue Delfter Platte, im Spiegel ein rundes Medaillon mit Kiebitz und Blumen, darum sechzehn Felder mit Blumen, gleiche Felderzahl mit Blumen auf dem gewellten Rande. Durchmesser 35 cm. Die Signatur auf der Rückseite kann vielleicht für Lambertus Sanderus 1764 mit dem Schild zur Klaue gedeutet werden.

Zwei Delfter Teller, gelb und blau, im Spiegel eine bauchige Vase mit gelben Blumen und einem Federfächer dahinter. Durchmesser 23 cm. Signatur auf der Rückseite in Braun B P, vielleicht Pieter van der Buys 1701.

Bunte Delfter Platte, im Spiegel eine Dame, die ein Füllhorn mit bunten Blumen in der Hand hält. Am Rande vier ovale Felder mit grünen, roten und blauen Blumen. Durchmesser 35 cm. Keine Signatur.

Achteckige blaue Vase, Delft, ganz mit Blumenranken überzogen, auf dem Deckel eine fünfstrahlige Flamme. Höhe ohne Deckel: 23 cm. Signatur in lateinischen Buchstaben A, darunter ein Strich, unter diesem WV und D verbunden und B. Es ist die Signatur der Elisabeth Elling, Witwe seit 1764 des Pieter van den Briel, der 1759 in die Liste der Fabrikanten in Delft eingetragen worden ist.

Satz Delfter Vasen, drei bauchige Deckel-Vasen und 2 hohe, schlanke, zylindrische Vasen mit chinesischem Dekor. Auf der Vorderseite der Vase lustwandeln drei chinesische Damen und ein Herr in einem Garten. Auf den flachen Deckeln mit einem kleinen Knopfe sind jeweils drei kleine Chinesen dargestellt.

Höhe: 42 cm. (Fig. Nr. 7.)

Textilien.

24 Nummern.

Giordes-Teppich mit grüner Gebetsnische, deren Umrahmung spitzgiebelig endigt und mit Blümchen besetzt ist, darüber ein mit Ornamenten gefülltes Feld und als oberer wie unterer Abschluß je ein mit drei großen Blumen gezierter Streifen. Um das Mittelfeld läuft eine Borte mit Blumen, die sich als Randborte wiederholt. Das weiße Feld dazwischen ist mit kleinen Blumen belegt und durch zwei schwarze Streifen mit bunten Blumen geteilt.

Länge 132 cm. Breite 100 cm. Anatolien, Anfang des 18. Jahrhunderts.

Eine kleine Kollektion (11 Stück) gestickter Haubenböden, sechs mit Goldstickerei auf weißem Grunde, drei mit Goldstickereien auf schwarzem Sammetgrunde, dunkelblauem und hellblauem Seidengrunde und zwei auf rotem und blauem Seidengrunde in bunter Seidenstickerei. Bei allen stellt das Ornament eine große Mittelblume dar, die von einem Kranze kleinerer Blumen umgeben ist. (Fig. No. 8.)

Ermland, aus der ersten Hälfte des 19. Jahrh.

Aquensien.

4 Nummern.

Zwei Porträts des Aachener Dichters Dr. Josef Müller (1802—1872) und seiner Frau (Fig. No. 9 und 10).

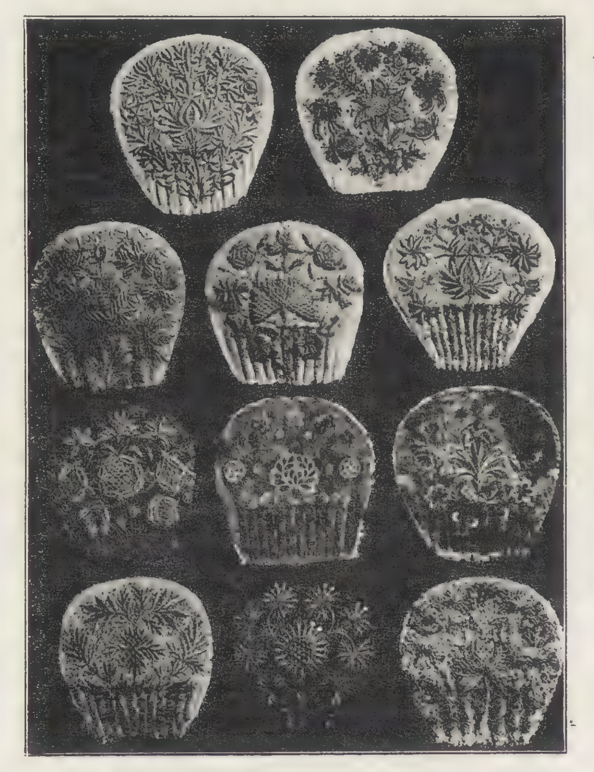
Die Porträts sind Kniestücke in Lebensgröße.

Der Dichter steht vor seinem Schreibpulte und stützt sich mit der Rechten auf einen teppichbelegten Tisch, während er die Linke in die Seite stemmt. Er trägt schwarzen Frackanzug mit tiefausgeschnittener, brauner, gemusterter Samtweste und eine große, schwarze Halsbinde um den sogen. Vatermörder. Drei Orden schmücken seine Brust. An der aufgestützten Rechten trägt er nur einen einfachen goldenen Reif, den Trauring. Ein kurzer, brauner Backenbart umrahmt das längliche, regelmäßige Gesicht, das um Mund und Kinn rasiert ist. Das dunkelbraune Haar ist über den Ohren nach vorn gestrichen, während es über der hohen Stirne, diese dadurch noch höher erscheinen lassend, in einem Bausche emporsteht. Durch eine goldene Brille schauen die braunen Augen den Beschauer freundlich an. Links, hinter dem Schreibpulte, fällt ein dunkelgrüner Vorhang nieder, rechts von dem Dargestellten liegen auf einem Tische große Folianten, über die hinweg man durch einen Rundbogen die Kirche des Kaiser-Karls-Gymnasiums sieht. Die Farbe des Bildes ist recht gut zusammengestimmt, das Licht ist auf das frische Inkarnat des Gesichts konzentriert, das sich wirkungsvoll von dem stumpfen, graugrünen Hintergrunde abhebt. In dämmrigen, duftigen Tönen ist der Ausblick auf die Kirche gehalten.

Das Oelgemälde ist links am Pulte mit einem S, das in einem C steht, und der Jahreszahl 1842 signiert. Die Tradition, die es dem Aachener Maler Caspar Scheuren (geb. am 22. Aug. 1810 in Aachen, gest. am 12. Juni 1887 in Düsseldorf) zuschreibt, dürfte somit Recht haben.

Leinwand, 117 cm hoch und 94 cm breit.

Da Dr. Josef Müller am 12. Nov. 1802 geboren ist, stellt das Gemälde ihn in seinem 40. Lebensjahre dar.



(Fig. 8.) Ermländer Haubenböden.

Das Gegenstück gibt seine Frau Karolina, geb. Michaelis, etwa im Alter von 40 Jahren wieder, die in einem Lehnstuhle sitzt und sich dem Beschauer zuwendet. Die Linke legt sie leicht auf die Armlehne des Stuhles, während die behandschuhte Rechte einen Schleier hält. Die Dame trägt ein ausgeschnittenes, schwarzes Kleid mit einem Tüllüberwurf um die Schultern und einen buntfarbigen Shawl. Eine goldene Brosche mit farbiger Mosaikeinlage, ein dazu passendes Armband und lange Ohrgehänge mit blauem Email bilden ihren Schmuck. Das länglich-ovale Gesicht wird durch große braune Augen anmutig belebt und erhält durch eine kleine Warze über dem linken Mundwinkel einen pikanten Zug. Das schwarze Haar ist in der Mitte des Kopfes gescheitelt und bauscht sich über den Ohren, so den Kopf fein umrahmend und seine Umrißlinie belebend. Links sieht man in einen Garten. Auch hier ist der Kopf in vollem Lichte gegeben und, obgleich der graue Hintergrund ganz licht gehalten ist, hebt er sich doch gut davon ab. Gegenüber den ernsten Tönen des Herrenporträts ist hier durch die bunten Farben des Shawls und durch das Gold und Rot des Sessels eine freundlichere und wärmere Stimmung erreicht.

Oelgemälde. Höhe: 117 cm. Breite: 94 cm. Das Bild ist wohl ebenfalls von Caspar Scheuren gleichzeitig mit dem vorher beschriebenen gemalt.

Frau Dr. Josef Müller geb. Karolina Michaelis starb im Alter von 70 Jahren am 2. Februar 1872. Herrn Albert Erasmus verdanke ich diese Angabe. Wir lernen in diesen beiden Porträts den Aachener Künstler, der sonst hauptsächlich als Landschafter geschätzt ist, auch als einen recht tüchtigen, vornehme Wirkungen erzielenden Bildnismaler kennen, so daß diese beiden Bilder nicht nur als Aquensien, sondern auch als Kunstwerke einen Platz in unserer Gemäldegalerie verdienen.

Abtei Burtscheid, von Südosten aus gesehen. (Fig. Nr. 11.) Auf der linken Hälfte des Bildes sieht man die Klostergebäude sich erheben, die vom Turm und Kuppel der Kirche überragt werden. Vor der Abtei gegen Osten erstreckt sich ein rechteckiger See, der nach rechts hinter einem kleinen Wäldchen verschwindet. Rechts vorn eine hohe Eiche, Kühe und Schafe weiden auf den Wiesen des Vordergrundes, von zwei Hirten bewacht. Am Rande links unten ein undeutliches K oder H und die Jahreszahl 1809 als Signatur. Das Bild ist in Oel auf Eichenholz gemalt, 63 cm breit und 50 cm hoch.



(Fig. 11.) Abtei Burtscheid.



(Fig. 22.)

Neuerwerbungen griechischer Antiken.

Von Direktorialassistent Professor Dr. H. Hofmann.

Der vorliegende Aufsatz, vor allem für einen Aachener Leserkreis bestimmt, soll die Besucher des Museums anregen, in dem kleinen, wenn auch etwas abseits gelegenen pompejanischen Zimmer einmal genauer Umschau zu halten, und zwar unter den griechischen Kunstgegenständen, deren Bestand durch die Bemühung der Direktion in den letzten zwei Jahren recht bedeutsam vervollkommnet wurde.

Vor allem gilt es, die den Laien gleich vielen altdeutschen und altniederländischen Bildern altertümlich, fremd und oft auch unschön anmutenden Proben des ältesten und älteren griechischen Töpfergewerbes dem Verständnis eines weiteren Leserkreises näher zu bringen und ihm zugleich eine schwache Vorstellung zu bieten, daß die Spezialwissenschaft der griechischen Gefäßkunde, nicht minder ihre Schwestern, die römische und prähistorische, auch ein unentbehrliches Bauglied bildet in dem mächtigen Gefüge der Geschichte der Völker. Ungleich häufiger als die Studienobjekte der beiden Schwesterdisziplinen sind gerade die griechischen Vasen nicht nur mittelbare historische Zeugnisse, können wir doch auch aus bildlosen Stücken, oft sogar aus unscheinbaren Scherben mit Rücksicht auf Fundort und Fundumstände wichtige Schlüsse, oft solche von einziger Bedeutung ziehen, vielmehr bietet uns ihr figürlicher Schmuck sehr oft Abbilder vom Leben und Treiben der Griechen und erlaubt so manchen unschätzbaren Einblick in das Kulturleben dieses Volkes, wenn die literarischen Quellen versagen.

Da nach den wenigen Andeutungen die Vasenkunde keine antiquarische Liebhaberei, wie sie es war, als man anfing, diese bemalten Gefäße der Griechen oder, wie man ursprünglich glaubte, der Etrusker überhaupt zu beachten, sondern ein Zweig der historischen Wissenschaften, so empfiehlt es sich auch hier, trotz der geforderten Beschränkung die Erläuterung der einzelnen Stücke zu fördern durch größere, einschlägige Abschnitte aus der Vasenkunde selbst und durch mancherlei Hinweise auf bekannteste Tatsachen aus der allgemeinen Geschichte der Griechen und des Orients.

Noch muß bemerkt werden, daß die meisten der zu besprechenden Gegenstände Erzeugnisse des Handwerks, daß sie schlichte, billige Ware, wie man sie auch heute auf Geschirrmärkten feilbietet. Dennoch sind diese Funde, deren weitaus größter Teil überall auf griechisch-römischem Boden den Wohnstätten der Toten, den Nekropolen, entnommen, ein entferntes Abbild der hohen Kunst der Plastik und Architektur und für den vollendetsten Stil der attischen Vasenmalerei der Abglanz monumentaler Malerei, der Megalographie, und darum spiegeln naturgemäß auch die bescheidenen Gefäßbilder die künstlerische

Entwicklung bis zur Vollkommenheit der großen Kunst wieder. Daß aber auch das griechische Kunsthandwerk diese letzte Vollendung zu erreichen vermochte, ist ja eine allgemein bekannte Tatsache. Sie wird hier veranschaulicht durch die herrliche, an letzter Stelle veröffentlichte bronzene Spiegelkapsel.

Die ältesten uns erhaltenen kunstgewerblichen Erzeugnisse aus der vorgeschichtlichen Zeit der Völker des Mittelmeergebietes, vorwiegend Arbeiten der Töpferei, zeigen als Schmuck beinahe ausschließlich solche Ornamente, deren Element die gerade, im Winkel gebrochene oder die zur Kurve gekrümmte Linie ist. Das gleiche Prinzip linearen Schmuckes herrscht bei den Völkern Mittel- und Nordeuropas auch noch während ihrer Bronze- und Eisenzeit (seit etwa 1000 v. Chr.). Wir müssen darum annehmen, diese Art primitiver Dekoration sei allen Völkern unseres Erdteils auf einer gewissen Stufe ihrer Frühzeit Gemeingut gewesen, ja, der Trieb zu linearem Schmuck sei nach der Beobachtung der gleichen Erscheinung noch heute unter den Naturvölkern überhaupt eine Äußerung des menschlichen Kunstsinnes auf primitiver Entwicklungsstufe. Technische Vorgänge, wie das Flechten, das Weben, das Treiben des Metalls, boten vielleicht da und dort die erste Anregung zu linearer Ornamentierung, zum mindesten aber förderten sie die kunstvolle Ausgestaltung solchen Schmuckes. Seiner Erscheinung nach sind wohl jüngerer Entstehung das Pflanzen- und Tierornament. Innerhalb des östlichen Mittelmeergebietes, der Geburtsstätte der klassisch-griechischen Kunst und der Heimat unserer Vasen und Terrakotten, sind die wichtigsten und bekanntesten Fundorte des eben bezeichneten linearen oder auch des „geometrischen" Dekorationsstiles die fünf tiefsten Schichten des von Schliemann und Dörpfeld ausgegrabenen Troja, unter ihnen vor allem die zwei untersten, das ebenfalls durch Schliemann aufgedeckte Mykenä, ferner die Cycladen des Aegäischen Meeres und die an der äußersten Peripherie ältester griechischer Kultur gelegene Insel Cypern.

Von der durch einige gute Proben dargestellten Keramik dieser letztgenannten Insel mag an erster Stelle die Rede sein, denn die auf diesem Eiland gemachten ältesten Vasenfunde führen uns, wie schon bemerkt, an den Beginn der Mittelmeerkeramik, zu Gefäßen mit jenem ältesten, allgemein europäischen Dekorationsprinzip. In Gräbern, die mit Hilfe enger Schächte tief in den Boden versenkt, fanden sich handgearbeitete Vasen geringen Umfangs aus schwarzem oder kräftig rotbraunem Ton mit eingeritzten linearen Mustern. Durch Ausfüllung der Ritzlinien mit weißer, kreidiger Masse sind sie aus dem dunkeln, oft durch Politur vervollkommneten Grund herausgehoben. Sind diese für uns ältesten keramischen Erzeugnisse der alteingesessenen Bevölkerung auch etwas vollendeter in Technik und Formen – primitive, oft absurde Nachbildungen von Mensch und Tier sind hier wie dort sehr beliebt – so stimmen sie doch sonst auffallend überein mit Gefäßen aus den fünf untersten Schichten Trojas.

Neben die Dekorationsweise durch Einritzung tritt frühzeitig Herstellung derselben Musterung durch blose Aufmalung, so besonders früh in Thessalien und Böotien, dann auch auf Kreta und Cypern. Hierdurch war eine Vorstufe gegeben für weiter greifenden Auftrag auch bunter Farben, der namentlich in der sog. Kamaresstufe auf Kreta und in der kretischen Einflußsphäre schon um die Wende vom dritten zum zweiten Jahrtausend beginnt, dann freilich in der zweiten Hälfte des zweiten Jahrtausend wieder einer einfarbigen mit Firnisfarbe hergestellten Dekoration weicht.

Die Herstellung handgemachter Keramik hat auf Cypern lange, bis in das letzte Drittel des zweiten Jahrtausend gewährt. Eine Probe dieser primitiven heimischen Gattung ist das in Fig. 12,1 abgebildete schlauchförmige, kugelig ausgebauchte Väschen mit engem, zylindrischem Ausguß (H. 7,5 cm), der an den Kropf eines Kürbisses oder Weinschlauchs erinnert, mit einer Oese zum Aufhängen und völlig nach Art der nur geritzten Gefäße rein linear geziert mit Dreiecken zwischen Trapezen. Dieser einfache, geometrische Schmuck ist aber an unserem Stück mit stumpfem Rotbraun auf hell lederfarbenen Schlemmüberzug aufgemalt.

Abgelöst wird diese primitive Ware durch ungleich vollendetere, weil nunmehr durchweg auf der Töpferscheibe hergestellte Erzeugnisse. Zugleich ist sorgsamer die Zubereitung des Tones, die Ausführung des Brandes, und abgeklärter, vollkommener sind die Gefäßformen. Um trotz der allseits gebotenen Beschränkung die Fülle der Merkmale nicht völlig zu übergehen, sei nur erwähnt der endgültige Ersatz der verschwundenen Ritztechnik durch einfarbige, dunkle Mattmalerei auf lichtem, häufig grau-weißem Schlemmüberzug, die sorgfältigere lineare Dekoration und ihre Durchsetzung mit Darstellungen von Pflanzen, Tier und Mensch. Dieser Entwicklungsstufe gehört der in Fig. 12, 2 wiedergegebene halbkugelige Napf (D. 13,5 cm) an, dessen spitze Handhabe ebenso charakteristisch, geradezu volkstümlich für cyprische Gefäße dieser Periode ist, wie das Aussehen des geschlemmten Ueberzuges und des Schmuckes. Auf der warmgrauen, äußeren Oberfläche sind mit stumpfem Braun durch Gitter-

werk in ihrem Inneren gelockerte Bänder aufgetragen. Sie umspannen als Bordüre die Lippe und als Kugelradien die Kalotte. Schwerlich hätten die Cyprier aus eigener Kraft die heimische Keramik in kurzer Zeit so bedeutend verbessert. Dafür sorgten vielmehr die seit mykenischer Zeit begonnenen Beziehungen zur Kultur des Aegäischen Meeres, die seitdem nicht mehr unterbrochen, vielmehr aufs lebhafteste gepflegt wurden. Von ihnen bewahren die Epen, denen Cypern sogar eine besondere Pflegestätte war — erinnert sei nur an den epischen Cyclus der Cypria, an Homers cyprische Herkunft — mancherlei Erinnerungen, so in des Menelaos Fahrt nach der Insel, in der Gestalt des cyprischen Herrschers Kinyras, in der Bezeichnung der Aphrodite als Cypris. Gegen Ende des zweiten Jahrtausend wanderten nach des spätgriechischen Schriftstellers Pausanias Ueberlieferung Arkader, also Leute aus dem Peloponnes, in Cypern ein, und diese Nachricht findet mannigfache Bestätigung: neben deutlichen Beziehungen zwischen cyprischen und arkadischen Sagen vor allem auch durch die unverkennbare Verwandtschaft griechisch-cyprischen Dialekts mit dem der peloponnesischen Heimat. So erklärt sich leicht die Einfuhr von Gefäßen aus Griechenland selbst, schon weil in ihnen nicht selten flüssige und trockene Ware versandt wurde (über diese Transportmittel s. auch S. 28), also der Import griechisch-geometrischer Gefäße, deren bedeutendstes die mächtige, jetzt in Newyork aufbewahrte Vase aus Curium vollendetsten attischen Dipylon-Stiles, im weiteren die Uebermittelung korinthischer, rhodischer, attischer schwarz- und rotfiguriger Keramik und zu Ende des fünften Jahrhunderts, nach jahrzehntelangem Stocken eine solche attischer Vasen des feinsten und üppigsten Stiles. Anderseits drang bei der Lage des Eilandes direkt vor der syrischen Küste die Kultur Aegyptens und Assyriens bezw. die syrisch-phoenikische Mischkunst in die Insel ein, zumal seit etwa 1000 v. Chr. die Phoeniker sich auf Cypern festgesetzt. Als unter Kämpfen der Besitzstand gegenseitig geregelt war, lebten die in das Innere zurückgedrängten Urbewohner, Phoeniker und Griechen friedlich neben- und miteinander und schufen so eine Mischkunst in der Keramik wie auch für Bildwerke in Ton und Stein, die trotz der mitunter stark gräzisierenden Einwirkung durch ihre stilistische Eigenart und auch oft durch Technik und Material dem Kenner die Heimat meist leicht verrät. Wie die Cyprier ausgesprochenen Sinn für farbige Wirkung der Keramik hatten — weiße Musterung auf sattem Grund und frühzeitige Malerei — (s. S. 21), so besaßen sie nicht minder Vorliebe für plastische Bildungen. Sie schufen darum nicht nur ihre ältesten Vasen gern in Tier- oder Menschenform oder in absonderlichen Kombinationen mehrerer Gefäße zu einem, sondern gaben schon in die ältesten Gräber den Toten rohe, aus Ton geknetete, nackte, weibliche Figürchen mit, Abbilder der Cypris, der Hauptgottheit ihrer Insel, der Aphrodite der Griechen, der Astarte der Phoeniker. Zu diesen Statuetten, die viele Jahrhunderte hindurch, auch noch in hellster historischer Zeit, in Masse und im gleichen schlichten Typus weiter fabriziert wurden, gesellen sich später, wohl vor allem in den Zeiten, da um die Wende des zweiten zum ersten Jahrtausend die Kämpfe zwischen Cypriern, Phoenikern und Griechen die Insel beunruhigten, zahlreiche Kriegerfiguren, einzeln und in Gruppen, zu Fuß, beritten und auf dem Streitwagen, ebenso Gestalten friedlichen Charakters. Diese durch griechische Vorbilder, d. h. durch importierte Model immer mehr veredelte Terrakottenplastik erfährt in den Figuren vom Stil eines Phidias, Scopas und Praxiteles, die man massenweise besonders in den Fabriken von Larnaka herstellte, im vierten Jahrhundert die letzte Vollendung. Dem griechisch-phoenikischen, etwa um 1000 v. Chr. einsetzenden Abschnitt innerhalb der kurz skizzierten Entwicklung der cyprischen Kunst oder richtiger Kunstindustrie, die stets, trotz der vielen äußeren Einwirkungen ein sehr lokales Aussehen sich bewahrt, gehören die in Fig. 12, 3 abgebildete Schale (D. 18 cm) und die beiden Kännchen (H. 13,5 und 8,5 cm) in der Mitte des gleichen Bildes an. Schwarze, mattfarbene, konzentrische Ringe und eine rotbraune Zone zieren innen und außen die helltonige Schale, ebensolche Ringe, an dem größeren Gefäß gruppiert zu Schießscheiben mit roter Füllung, schmücken die beiden Kannen Fig. 12, 4, 5. Die bauchige Form — tonnen- und kürbisförmige Bildungen sind unter den cyprischen Vasen dieses Stiles sehr beliebt — die Profilierung der Hälse, die senkrecht gestellten Kreise ohne zentralen Zirkelstich, die wie Tannenästchen gestalteten Zweige und die Technik bezeichnen treffend diese beiden letzten Stücke als echt cyprische Ware.

Durch einige Proben der mykenischen Keramik lernen wir nun eine frühgriechische Kunst kennen, grundverschieden vom Prinzip des geometrischen Stiles, dessen älteste Art und dessen erstes Auftreten im Mittelmeer wir eben kurz berührten.

Adolf Michaelis erzählt in seiner wertvollen und inhaltreichen, eben in zweiter Auflage erschienenen Sammlung und Darstellung „Ein Jahrhundert kunstarchäologischer Entdeckungen" S. 200—202, wie erst seit 1870 durch A. Conzes Nachweis des geometrischen Stiles in der griechischen Keramik der Anfang der greifbaren griechischen Kunst über

die blumenreichen, korinthischen Vasen (s. über diese S. 29 ff.), bis dahin vermeintlich die ältesten Zeugen griechischer Vasenmalerei, um ein beträchtliches aufwärts gerückt wurde dem Zeitalter der homerischen Kultur entgegen. Was Form und Wesen dieses jüngeren geometrischen Stiles ist, werde ich weiter unten kurz darlegen. Noch immer aber gähnte trotz dieser fundamentalen Entdeckung und der durch sie angeregten, ergebnisreichen Forschung jenseits der Anfänge auch dieses Stiles ein „gestaltenloses Chaos", denn unmöglich konnte dieser neuentdeckte Stil in der Kultur der beiden homerischen Epen seine Wurzeln haben. Seine mühsame, oft kleinliche Art widerspricht grundsätzlich zu sehr dem Geist und den Lebensformen im Zeitalter der homerischen Helden, in die tatsächlich auch der Kern der ihrem Ruhm gewidmeten Gesänge zurückreicht.

Da sollte Schliemann durch seine berühmten Entdeckungen die tiefe Lücke ausfüllen zwischen der aristokratischen Kultur der achäischen Herren bei Homer und dem durch die dorische Wanderung erzeugten Kulturzustand, der im jüngern geometrischen Stil widerspiegelt. Mit unermüdlicher Begeisterung, die aber leider nicht durch wissenschaftliche Schulung gezügelt war, dagegen durch übertriebene Reklame gesteigert, entrang er dem Schutthügel von Troja, den Gräbern und Trümmern der Herrenburgen von Tiryns und besonders Mykenä in überraschender Fülle greifbare, unerwartet deutliche Zeugen der Kunst, wie sie zur Zeit der homerischen Helden und etwa die folgenden vier Jahrhunderte an den Küsten und auf den Inseln des Aegäischen Meeres geherrscht hat. An Masse und Verbreitung und beinahe nicht minder an geschichtlichem Wert stehen unter den Zeugnissen dieses Stils die mykenischen Vasen an erster Stelle.

Schliemann begann seine ersten Grabungen 1871 auf dem heute Hissarlik benannten Hügel, dem einstigen Ort der homerischen Stadt Troja, wenige Kilometer landeinwärts der Straße der Dardanellen. Er drang mit seinen Schächten durch die sieben oberen Schichten in die zweitunterste hinab, in die Reste einer durch Feuer zerstörten, stark befestigten Siedelung aus ungebrannten Lehmziegeln. Unter den hier gemachten zahlreichen Funden an primitiver, handgefertigter Tonware und allerlei sonstigen Erzeugnissen der jüngeren Steinzeit überzeugte ihn vor allem der sogenannte Schatz des Königs Priamus, Flitterschmuck und Gerät von alttroischen Formen aus Gold und Silber, in dieser Schicht das zerstörte Troja der Ilias zu erkennen. Erst Dörpfelds Eingreifen Anfang der neunziger Jahre und seiner reichen archäologischen und technischen Erfahrung wird der richtige Durchschnitt durch die gewaltigen Schuttmassen und damit die richtige Erkenntnis von Folge und Zeit aller Schichten verdankt, deren älteste (unterste) in die erste Hälfte des dritten Jahrtausend v. Chr., deren jüngste (oberste), die Reste des römischen Ilium, in die ersten nachchristlichen Jahrhunderte gehören. Erst diese exakte Spatenarbeit und Beobachtung ermöglichte, die sechste Schicht (von unten her) als das homerische Troja zu erkennen, da sie Verwandtschaft und Uebereinstimmung mit den Burgen von Mykenä und Tiryns, den Herrensitzen der achäischen Helden des Homer, aufs überzeugendste aufweist, nicht nur in den Resten der nunmehr steinernen Architektur, vielmehr auch durch die gleiche Keramik, die mykenische hier und dort. Als mykenisch pflegt man dieses Zeitalter, dessen Kultur und deren Erzeugnisse zu bezeichnen, weil zuerst die Funde von Mykenä uns diese neue Welt erkennen lehrten.

Doch seitdem haben die Entdeckungen von Bauwerken auch anderenorts in Griechenland selbst und von Arbeiten der Kleinkunst, vorzüglich von Vasen, auf den ägäischen Inseln und an den Küsten des ganzen Mittelmeerbeckens von Cypern und Aegypten bis nach Kleinasien, Thessalien, Sizilien, Italien, Spanien schon längst bewiesen, wie weit diese Kultur selbst verbreitet war und noch weiter ihre Zeugnisse. Demnach bedeuten also Mykenä und Tiryns nicht mehr als zwei der vielen Fundstätten und waren nicht, wie man anfänglich glaubte, einzige Mittelpunkte dieser Kultur oder wenigstens die Zentren der Vasenfabrikation. Die staunenswerten italienischen und englischen Entdeckungen in den letzten zehn Jahren auf Kreta an den antiken Stätten Knosos und Phaestos haben Milchhöfers prophetischen Hinweis glänzend bewahrheitet und auf Kreta den Sitz eines ungleich mächtigeren Herrschers mykenischer Zeit als die vergleichweise bescheidenen Herrenburgen der Argolis aufgedeckt, die Residenz des von Homer besungenen, seegewaltigen Königs Minos. Um einen Begriff zu geben von der bisher auf griechischem Boden einzigartigen Größe dieses ausgedehnten Palastes in Knosos mit seinen Höfen, durch Oberlicht erhellten Sälen, labyrinthartigen Gängen, Badezimmern, lebensgroßen Wandmalereien, vollendeten Stuckreliefs, sei nur an den Vergleich bei Michaelis (S. 224) erinnert: „Der knossische Palast, in offener Gegend, von keiner Mauer umhegt, verhält sich zu den fest ummauerten kleinen Burgen von Tiryns und Mykenä etwa wie das Schloß von Versailles zur Wartburg oder zur Hochkönigsburg." Also hat auch hier wie an den schon genannten anderen Herrensitzen der Spaten den Beweis erbracht, daß die Sage von dem durch Theseus und

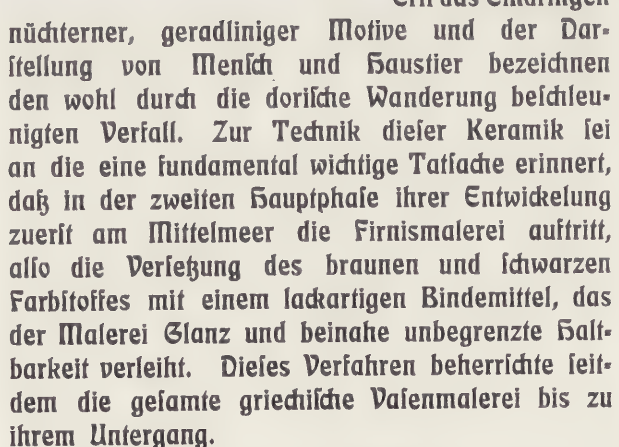
Ariadnes List bezwungenen Minotauros, im besonderen von dem ihm als unweigerlicher Tribut gezollten Opfer athenischer Jünglinge und Jungfrauen ebenso historisch begründet ist wie die homerische Ilias, daß dieser Mythus die dichterisch gesteigerte Erinnerung an die mykenische Seemacht der Kreter.

Waren also die beiden Herrensitze in der Argolis im Vergleich zum knossischen Palast recht bescheiden an Umfang, so ist doch ihre Anlage ebenso wehrhaft gewesen mit den 3—7 m starken Mauern, unter ihnen Blöcke von 3 m Länge und 1 m Höhe, mit den schwierigen Zugängen, den Toren und Kasematten, wie ihre Ausstattung wohnlich und sogar mit Prunk hergerichtet war. Dies bezeugen Wandmalereien, Alabasterfriese u. dgl. mehr, und vollends lehren die in den Schachtgräbern der Burg von Mykenä entdeckten, zahlreichen, goldenen und silbernen Stücke an Gewandschmuck, Weihgaben, Geräten, die Waffen und mykenischen Vasen, daß dies alles die prunkende Grabausstattung reicher Fürsten zur Blütezeit der mykenischen Kultur. Galvanoplastische Nachbildungen einer kleinen Auslese dieser Gold- und Silberfunde im gleichen Raum, der die Vasen birgt, lassen die hohe Vollendung in Technik und Stil und vor allem auch dessen Eigenart erkennen.



Fig. 12.

An seiner Entstehung hatte bedeutenden Anteil die Beobachtung der besonders am Meeresufer heimischen Pflanzen- und Tierwelt, der Algen, Quallen, Polypen, die nicht selten auf dem Goldschmuck und auf den Vasen naturalistisch nachgebildet, so daß ein Inselvolk oder Anwohner festländischer Küste seine Schöpfer gewesen sein müssen. Auch die im reinmykenischen Stil ausschließlich krummlinigen Ornamente, gewellte und geschlungene Bänder, Spiralen u. dergl., dürften, falls sie nicht nur dem Drahtornament an Metallarbeiten nachgeahmt, auf die gleichen Naturvorbilder zurückgehen. Die Darstellung von Hirschen, Löwen, Adlern, Tauben, Fischen auf Schmuck und Gerät, figürliche, oft sehr lebhaft bewegte Szenen auf goldenen Siegelringen und eingelegten Dolchklingen — bei diesen letzten hat Aegyptens Kunst Anteil — endlich die herrlichen Reliefs auf den beiden Goldbechern von Vaphio (ebenfalls unter den galvanoplastischen Nachbildungen) beweisen durch die feine Naturbeobachtung und die Fähigkeit lebensvoller Wiedergabe die Höhe der Begabung und des Könnens der mykenischen Goldarbeiter. Wer die Schöpfer dieser von vorderasiatischen und ägyptischen Vorbildern durchsetzten, so einzigartigen Kunst und also zugleich die Träger der mykenischen Kultur überhaupt gewesen, ist bis heute noch nicht sicher erwiesen trotz der gar vielen literarischen Erörterungen, in denen die Frage durch die Namen der Achäer, Karer, Pelasger, Phöniker beantwortet wird. Doch waren sie ohne Zweifel ein Volk an der Küste des Archipel oder auf einer seiner Inseln, und zwar am ehesten die Kreter.



Gleichen Stils wie derjenige der Goldarbeiten ist auch der Schmuck der mykenischen Vasen. Vegetabile Ranken und Wasserpflanzen umziehen in freier, großzügiger Komposition die Gefäße. Erst das Eindringen nüchterner, geradliniger Motive und der Darstellung von Mensch und Haustier bezeichnen den wohl durch die dorische Wanderung beschleunigten Verfall. Zur Technik dieser Keramik sei an die eine fundamental wichtige Tatsache erinnert, daß in der zweiten Hauptphase ihrer Entwickelung zuerst am Mittelmeer die Firnismalerei auftritt, also die Versetzung des braunen und schwarzen Farbstoffes mit einem lackartigen Bindemittel, das der Malerei Glanz und beinahe unbegrenzte Haltbarkeit verleiht. Dieses Verfahren beherrschte seitdem die gesamte griechische Vasenmalerei bis zu ihrem Untergang.

Die Bedeutung der mykenischen Welt und im besondern ihrer Keramik in der Geschichte der frühen Mittelmeerkultur wird der Leser durch diese wenigen, fast unübersehbar reicher Literatur entnommenen Tatsachen immerhin ahnen und so auch die Ungleichheit verstehen zwischen dem Umfang dieser allgemeinen Betrachtungen und der knappen Beschreibung der vorerst auf zwei Originale beschränkten Proben. Ergänzt werden diese allerdings durch die genannten galvanoplastischen Nachbildungen

und durch eine Auswahl ebenfalls ausgestellter mykenischer Scherben, besonders solcher mit Firnismalerei. Sie sind wie die ebenda ausgelegten troischen ein Geschenk des Herrn Museumsdirektors Dr. H. Schweitzer.

Unter dem so reichen Bestand an Formen mykenischer Töpferei — bietet doch allein die von Furtwängler und Loeschcke vor bereits 25 Jahren aufgestellte Formentafel 122 verschiedene Typen — ist eine der allergeläufigsten der in Fig. 13, 1 abgebildete hochfußige, kelchartige Becher mit knappen Henkeln, der „Jalysos-Becher" (H. 18,5 cm, D. 17 cm), wie die Archäologen diese Form nach einem rhodischen Fundort tauften. Seine elastische, gefällige Gestalt ist ohne Zweifel in Metall erfunden und dann unzählige Male in Ton als billige Marktware nachgeahmt. Becher wie der goldene, rosettengezierte (auch der silberne mit dem eingelegten Blumenkorb) unter den galvanoplastischen Nachbildungen, nicht minder ein goldenes Stück mit dem Relief springender Löwen aus dem 5. Schachtgrab waren für unser bescheidenes Original die Vorbilder. Die Doppelung des Henkels ist durch die Zerbrechlichkeit des Stoffes völlig erklärt. Auf den warm ledergelben, geglätteten Schlemmüberzug sind mit brauner Firnisfarbe am Fuß Ringe, am Körper eigentümliche, unter sich gleiche Gebilde aufgemalt. Sie erscheinen etwas stilisiert und echt mykenisch an Gestalt und dürften eben der Tier- oder Pflanzenwelt des Meeres entnommen sein.

Das zweite Gefäß (Fig. 13, 2) ist eine Schöpfkelle (D. 10 cm), ein m. W. unter den mykenischen Vasen ziemlich seltenes Gerät, so geläufig es später geworden, weil nötig für die großen Mischgefäße der Griechen und Römer, so z. B. auf den Totenmahl-Reliefs der römischen Grabsteine im Cölner Wallraf-Richartz-Museum. Auch durch die Technik ist es ausgezeichnet. Der ebenso wie an dem vorigen Stück hergestellte und gefärbte, doch feinere Ueberzug fühlt sich samtartig an, und unter der mattpolierten Oberfläche schimmern die konzentrischen Ringe der Rad-Technik durch. Streifen aus dunkel- und lichtbrauner Firnisfarbe zieren Henkel und Lippe des Gefäßes. Es ist bei aller Einfachheit des Schmuckes ein guter Vertreter der vollkommensten mykenischen Keramik, des besten Firnisstiles, zur Zeit ihrer größten Produktivität und ihrer Ausbreitung über das ganze Mittelmeer-Gebiet. Darum sind auch die meisten der auf dieser Seite bereits erwähnten Scherben solche genau eben dieser Entwickelungsstufe.

Eine umfassende Völkerverschiebung, deren letzter großer Vorstoß von der unteren Donau her erfolgt sein muß, vernichtete durch Vordringen der Dorer nach Hellas südwärts bis in den Peloponnes und späterhin bis auf manche der ägäischen Inseln die mykenische Kultur der Achäer des Homer und damit auch die mykenische Kunst. Sie fristete fortan nur noch an wenigen Stellen halbversteckt ein selbständiges Dasein und wirkte in den orientalisierenden Vasenstilen in allerlei Resten ihres einstigen Formenschatzes noch Jahrhunderte lang nach. Alle diese gegen Ende des zweiten Jahrtausend geschehenen gewaltsamen Umwälzungen wie friedlichen Wandlungen von der Dauer mehrerer Jahrhunderte, so auch der Wandel des Kunststiles vom mykenischen zum jüngeren geometrischen, werden bekanntlich zusammengefaßt unter Begriff und Bezeichnung der dorischen Wanderung und vom Mythus verherrlicht durch die Taten der Herakliden und durch den Opfertod von Attikas letztem König Kodros. Die heute wohl noch gelegentlich ausgesprochene Ansicht, das Aufkommen des jüngeren geometrischen Stiles sei auf die Einwanderung der Dorer selbst zurückzuführen, indem dieses Volk die Stilemente aus seinen früheren Wohnsitzen mitgebracht, muß entschieden abgelehnt werden. — Denn ihr widerspricht die Tatsache, daß überall in Griechenland, auch da, wo die Dorer sich nie festgesetzt, auf manchen Inseln und vor allem an der Stätte höchster Vollendung des Stiles, in Attika, dieser im Kunsthandwerk, besonders in der Keramik, wirksam war. Das Absterben der überall überlebten mykenischen Kunst und der Abbruch der lebhaften Beziehungen zu den vorderasiatischen Kulturen, eine Folge des Untergangs der mykenischen Reiche, verhalfen dem uralten, z. B. für Cypern und Troja uns bereits bekannten linearen Stil wieder zur Vorherrschaft. So verbreitete sich seit etwa der Jahrtausendwende der nunmehrige geometrische Stil über Mittel- und Südgriechenland und über die Inseln im Archipel. Er tritt z. B. in seltenem Reichtum unter den massenhaften Funden der deutschen Ausgrabungen in Olympia auf. — Dem an der jonisch-kleinasiatischen Küste und auf den ihr vorgelagerten Eilanden heimischen, etwas jüngeren jonischen Kunststil hielt er durch etwa drei Jahrhunderte die Wage. Unter den Gegenden, in denen nach unserer Kenntnis durch die bisherigen Funde dieser geometrische Stil in der Vasenmalerei eine landschaftlich ausgeprägte Vollendung erfuhr, sind Attika besonders hervorzuheben, dann Böotien, die Argolis, Rhodos und Kreta. In Athen kamen in Brandgräbern des Friedhofes vor dem Stadttor „Dipylon" (Doppeltor) in Menge geometrische Vasen mit reichem Schmuck dieses Stils in seiner Vollendung zutage, unter ihnen Prachtstücke von seltener Größe, die als Mnemata, Erinnerungsmale, also als Monumente in dieses Wortes eigenster Bedeutung, auf den Gräbern wohlhabender Bürger standen, wie nicht selten statt ihrer

ſpäter die mit dem Reliefbild einer Grabvaſe gezierten Marmorſtelen. Nach dieſer ausgezeichneten Fundgruppe erhielt der geometriſche Stil überhaupt durch ungenaue Verallgemeinerung die Benennung Dipylon-Stil (Dipylon-Vaſen). Der Höhepunkt der Entwicklung in Attika fällt in das achte Jahrhundert, ſein Ende findet der Stil ebenda im ſiebenten, und ſeine Nachfolge übernimmt die protoattiſche Vaſendekoration. Andernorts wird er um dieſelbe Zeit durch den erſtarkten korinthiſchen und joniſchen Stil verdrängt. Die vorwiegend aus der geraden Linie, durch deren winkelige Brechung rein abſtrakt gewonnenen Dekorationselemente, unter denen Mäander, Raute, Schachbrettmuſter, aber auch der Kreis mit Tangente, ſogar mitunter die (mykeniſche) Spirale zu den geläufigſten gehören, erzeugen das Weſen des Stils und deſſen ſcharfen Gegenſatz zu ſeinem Vorgänger, dem mykeniſchen. Einzelne ſteif, linear gezeichnete Blätter und Sternblüten, heimiſche Tiere, beſonders Pferde, Steinböcke, Vögel, ſelten ein bereits orientaliſcher Vorlage entnommener Löwe, Menſchen von unnatürlich fadenartig dünner Geſtalt und dieſe beſonders häufig auf jenen großen Grabvaſen vom Dipylon in figurenreichen Szenen der prunkhaften attiſchen Totenfeier, auch in Schiffskämpfen u. dergl. mehr bereichern den rein ornamentalen Schmuck. Durchſchnittlich erreicht die Technik der Herſtellung nicht ganz die hohe Vollendung derjenigen Vaſen des beſten mykeniſchen Firnisſtiles, und auch der außerordentliche Reichtum der Form der mykeniſchen Keramik hat bedeutend nachgelaſſen. Immerhin weiſt auch der Dipylonſtil eine beträchtliche Zahl eigentümlicher Formtypen auf, und vor allem in ihm ſchufen zum erſten Mal griechiſche Töpfer, die des atheniſchen Kerameikos, in jenen Grabvaſen Gefäße von ſo gewaltiger Größe, daß ſie noch heute das Staunen der Techniker erregen. Aus eigener Anſchauung iſt mir z. B. im Leidener archäolog. Reichsmuſeum ein ſolches Prachtſtück von nahezu 1,50 m Höhe bekannt.

Unter den vorliegenden Proben unbekannten Fundorts des jüngeren geometriſchen Vaſenſtils ſind die beiden zuletzt genannten Stücke (Fig. 13, 7, 8) ſolche mit ausgeprägt böotiſchem Schmuck. Aber auch die übrigen weiſen trotz der allgemein geometriſchen Dekorationsweiſe derartige Eigentümlichkeiten auf, auch techniſche, ſo z. B. die poröſe, rauhe Oberfläche des Tons, daß auch ſie aus Böotien oder von den nördlichen Cycladen, beſonders Keos und Andros, ſtammen dürften. Die attiſchgeometriſchen Vaſen, ſelbſt kleine Stücke wie unſere böotiſchen, ſind ſorgfältiger hergeſtellt in der Bereitung des Tons, weniger plump in Profilierung und Bemalung und unterſcheiden ſich von jenen auch in Auswahl und Anordnung der geometriſchen Muſter. Das in Fig. 13, 3 abgeb. Gefäß (G. H. 28,5 cm, D. 22 cm) könnte wegen der Güte des Tons trotz der derben Bemalung dennoch attiſches Fabrikat ſein. Die Formen aller unſerer Gefäße ſind ſehr bezeichnende Gebilde des Stils. So iſt nach gar nicht ſeltener Analogie unter den Erzeugniſſen der attiſch- und böotiſch-geometriſchen Keramik die Geſtalt des eben angeführten Stückes entſtanden aus der Vereinigung des keſſelförmigen Behälters mit dem urſprünglich geſonderten und für den Gebrauch über dem Herdfeuer beſtimmten Unterſatz, dem Hypokraterion oder der Engytheke. Beide Teile ſind mit wagerecht angeordneten Streifen aus Zickzack, Dreiecken mit Gitterfüllung und Schachbrettmuſter in dunkelbrauner Firnisfarbe geziert. Mit eben dieſer Farbe iſt nach einem ſeit der ſpätmykeniſchen Keramik üblichen Brauch das Innere des Gefäßes über-

9 11 12 1 2 10 4

7 6 3 5 8

Fig. 13.

strichen; sie hat sich etwa zur Hälfte durch Ueberhitzung im Ofenbrand hellrotbraun verfärbt. Ein Deckel, wie er gerade Näpfen dieses Stils sehr häufig eigen, mit dem nicht seltenen Schmuck von zwei oder vier freiplastischen Pferden — an ihrer Stelle hier ein fein profilierter, pfeilerartig hoher Griff — vervollständigt auch dieses Gefäß. Verschiedene Unstimmigkeiten zwischen dem Aussehen des Deckels, im besondern auch des Griffes und zwischen der Dekorationsweise des Gefäßes selbst macht die Zusammengehörigkeit beider Teile wenig wahrscheinlich. In starker Verkleinerung kehrt die Form dieses Geräts wieder, sehen wir ab von der Zutat des Untersatzes, in dem zweihenkeligen Napf Fig. 13, 4 (H. 7,5 cm, D. 11,5 cm). Seine dem Schmuck des vorigen Stückes engverwandte Dekoration derselben Technik und Erscheinung weisen auch dieses Gefäß in die böotische Gruppe. Gleiches gilt von der derbgearbeiteten Kanne Fig. 13, 5 (H. 21 cm). Ihre Form, die mit Eigenart und Alter des Schmucks und der technischen Besonderheit bestens harmoniert, wird, wie das folgende Stück lehrt, noch im gleichen Stil abgelöst durch den Typus der bereits klassischen Lekythos Fig. 13, 6. Allerdings fehlt dieser noch völlig die geschmeidige Profilierung. Die Flanken des ballonförmigen Körpers zieren ein besonders auf cyprischen Vasen eigentümlicher Schmuck, fünf konzentrische, senkrecht gestellte Ringe mit Sternrosette in der Mitte. Die schmale Front zwischen ihnen trägt das über zwei Wellenbändern und einem Zickzackfries angeordnete Bild eines echten, darum fadenartig dünnen Dipylonpferdes an der Krippe, eines Vogels, mehrerer Rosetten und anderer Füllornamente. Der hohe Hals mit kleeblattförmiger Mündung ist einheitlich schwarz gefirnißt.

Schon diese vier Gefäße werden genügen, um allein durch den Vergleich ihres Schmuckes mit dem der beiden folgenden Stücke dem Leser begreiflich zu machen, warum innerhalb des geometrischen Stils Vasen wie die beiden nächsten (Fig. 13, 7, 8) einer besonderen, zuerst von J. Böhlau gesammelten und erkannten Gruppe angehören, die man kurz böotische Vasen im engsten Sinne nennt. Eigentümlich sind auch ihre Formen: die fußlose Schale oder diese auch auf hohem, rohrförmigem Fuß, also auf dem ursprünglich gesonderten Hypokraterion (Fig. 13, 7, H. 15 cm, D. 20 cm), und der schwerfällig gebaute Becher (Fig. 13, 8, H. 20 cm, D. 19 cm), nämlich der gerade in Böotien so beliebte Kantharos, mit dem die Griechen in alter und hellenistischer Kunst ihre beiden größten Zecher, Dionysos und Herakles, so gerne ausstatteten. Vergleichen wir den Schmuck dieser böotischen Vasen in seinem Gesamteindruck mit dem Aussehen des ausschließlich geometrischen, nicht durch Tier- und Menschenbilder schon durchsetzten Stiles (Fig. 13, 3), so erscheint jener als locker angeordnete Teppichdekoration innerhalb weiträumiger, linearer Einteilung, dieser wie ein nüchternes Gebilde eng gemusterter Flechtkunst. Neben geometrischer Zeichnung aus Elementen wie die auf den vorigen Gefäßen findet sich hier nun die frei komponierte Ranke mit abzweigenden Palmetten, oder diese Palmetten kommen auch vereinzelt vor, ferner erscheinen das unmittelbar nach der Natur kopierte Epheublatt, die Rosette vom korinthischen Typus (s. S. 29), der aus dem Lotossaum abgeleitete Strahlenkranz und als eine auf den Schalen der ältesten Stufe nie fehlende Stilmarke der wie von oben im Flug dargestellte, aber in Seitenansicht gedachte Vogel. Dieselbe geometrische Projektion des Vogelfluges zeigen übrigens auch die archaischen Münzen der Stadt Akragas. Die lockere Komposition aus den genannten Einzelheiten, sogar aus Details aus dem Kreis der jonischen Vasenmalerei, der Farbenauftrag auf hellen Ueberzug an den späteren Gefäßen, die fast ausschließliche Verwertung der Pinselmalerei, die Polychromie durch Weinrot und mitunter auch durch Weiß reihen diese Schalen unter die jonisierenden Vasen ein. Unsere Schale gehört trotz der späteren Technik des weißen Ueberzuges wegen ihrer durch Weinrot bereicherten Dekoration noch zu den Stücken von ausschließlich geometrischer Verzierung. Denn noch nicht schmücken sie Ranken und Palmetten, vielmehr ist der Strahlenkranz über dem Fuß aufs einfachste geometrisiert und die Dekoration des Körpers nach Art der Einteilung eines dorischen Tempelfrieses in Triglyphen und Metopen gegliedert. Jene sind durch geometrische Muster bezeichnet, diese füllen je einer der genannten, so bezeichnenden Vögel und eine Füllrosette. Unter der Lippe sitzt ein schmaler Streifen eng gereihter, konzentrischer Halbkreise, also sogar noch ein Rest mykenischer Ornamentik. Die Henkel, einer, auf der Gegenseite ein gedoppelter, sind weggebrochen, und die Bruchstellen lassen deutlich erkennen, daß, wie häufig an griechischen Vasen, man die Handhaben erst nach dem ersten Brand anklebte. Die ebenfalls für diese Schalen nicht minder als Zahl und Gestalt der Henkel bezeichnenden Knöpfe seitlich der Handhaben sind nichts anderes als die Nachbildung von Nietköpfen am Bronzegerät. Der Kantharos zeigt dieselbe Technik wie die Schale, nur in derberer, nachlässigerer Ausführung. Auch die Stilstufe der Dekoration ist die gleiche: am Hals vier Triglyphen und ebensoviele von jenen Vögeln ausgefüllte Metopen. Den oberen Abschnitt des Körpers ziert innerhalb der blanktonigen Zone ein einfachstes Zickzackmuster.

Während die Insassen des Kerameikos, des athenischen Stadtquartieres der Töpfer, noch ihre vollkommensten Erzeugnisse, die bereits (S. 25 u. 26) genannten gewaltigen Grabvasen herstellten und im gleichen, aber schlichteren und derberen Stil die mehr bäuerlichen Genossen im benachbarten, stillen Böotien ihre Vasen weiterhin bemalten, hat bereits eine völlig andere Dekorationsweise begonnen, das ganze Mittelmeergebiet zu durchdringen, wohin überall griechische Kaufleute, damals ebenso unternehmend wie ihre heutigen Nachkommen, selbst sich hinauswagten, oder wohin wenigstens griechische Erzeugnisse verhandelt wurden. Bekanntlich bestand bei den Griechen, nicht minder bei den Römern ein großer Teil der Behältnisse, in denen man flüssige wie trockene Ware versandte und aufbewahrte, aus Ton; sie waren ein Ersatz für die damals ungleich weniger als heute verwendeten Transportmittel der Kisten, Fässer, Säcke. So ergab sich von selbst zugleich mit dem Vertrieb der Waren die weiteste Ausbreitung der Vasen und ihres oft als Handelsmarke bedeutsamen Schmuckes. Dies gilt seit dem 8. Jahrhundert und in den beiden folgenden an erster Stelle von den Gefäßen desjenigen Stiles, der uns nun als nächster beschäftigen soll, des korinthischen. Im Lauf der drei Jahrhunderte scheinen nicht wenige Orte in Hellas selbst und auch griechische Kolonien Vasen dieses Stiles in Menge gefertigt zu haben — Behältnisse, dekoriert nach Art des korinthischen Stiles, waren allmählich gemeines Kaufmannsgut geworden — und so ist selbst Korinth wohl nicht mehr gewesen als einer der Fabrikationsplätze dieses Stils, zuerst des protokorinthischen. Dennoch leitet der Stil seinen Namen von der Stadt her, die seit dem 9. Jahrhundert im ganzen Altertum eine der ersten war unter den griechischen Handels- und Seestädten dank ihrer Lage an dem geographisch ausgezeichnetsten und günstigsten Punkte des griechischen Festlandes, auf dem Isthmus. Wegen der Bedeutung des Platzes hatten hier Phöniker für Handelszwecke sich festgesetzt, lange ehe wir von der Griechenstadt Kunde haben. In der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts und weiterhin unter der Dynastie der Kypseliden war Korinth die erste griechische Seemacht. Seitdem führte es zahlreiche Kolonien über das Meer. Zur mächtigsten unter ihnen gedieh Syrakus (gegr. 735) an der Spitze der üppigen Pflanzstädte Großgriechenlands und Siziliens. Für die Entstehungszeit des vorliegenden Vasenstiles bietet gerade diese Kolonie durch Funde protokorinthischer Vasen in Gräbern, die kurz nach der Gründung der Stadt angelegt, einen wertvollen chronologischen Anhaltspunkt. Korinths Machtstellung im damaligen Weltverkehr erklärt auch die außerordentliche Verbreitung der korinthischen Vasen, die darum als Zeugen, wie weit die Griechen selbst oder wenigstens ihr Handelsgut vorgedrungen, eine ähnliche Bedeutung beanspruchen wie die Terra sigillata für die Ausbreitung der Römer in den West- und Nordprovinzen ihres Reiches. Den weiten Umfang des Verbrei-

5 6 3 8 10 9 1 7 2 4

16 11 14 12 17

19 15 18 23 13 22 20 21

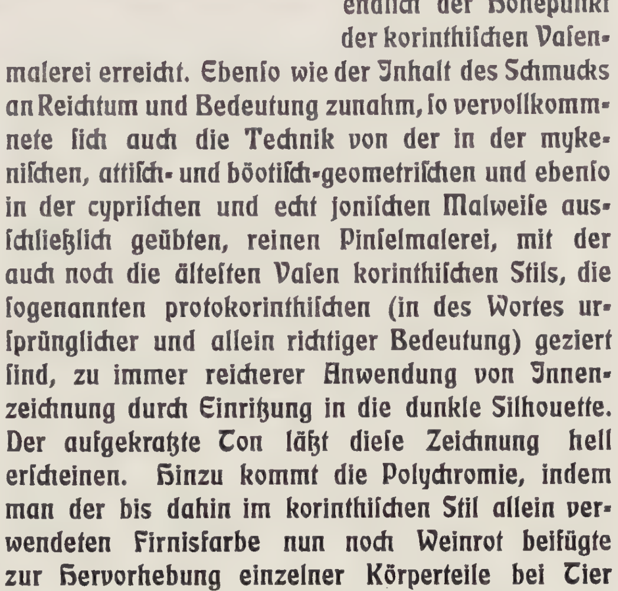
Fig. 14

tungsgebietes der Vasen korinthischen Stils mögen einige äußerste Punkte bezeichnen: Cypern, die Halbinsel Krim, Oberitalien, selbst Oberdeutschland, die spanische Mittelmeerküste — z. B. birgt das Museum von Gerona (Katalonien) aus der nahen altgriechischen Kolonie Emporion (heute Ampurias) zahlreiche korinthische Vasen — ferner seien nur noch genannt Karthago und Aegypten.

Betrachten wir nun in aller Kürze, wie der neue Stil entstanden: Die schrittweise Unterwerfung der syrischen Staaten in der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts durch die Assyrer, die mit der Bezwingung von Sidon und Tyrus (701) endete, hatte die Phoeniker gezwungen, neue Absatzgebiete westwärts aufzusuchen und den Handel noch mehr, als sie es bis dahin getan, dem Mittelmeer zuzuwenden. So entstand damals höchstwahrscheinlich die mächtigste phoenikische Kolonie, später Roms gewaltige Rivalin im westlichen Mittelmeer, Karthago, das an kaufmännischer und militärischer Macht das nunmehr für immer unfreie Mutterland bald überragen sollte. Dieses erneute und intensivere Vordringen phoenikischen Handels auch in das Aegäische Meer brachte zu den Griechen mehr, als es bereits geschehen war, Erzeugnisse orientalischer Industrie, so Teppiche und Stoffe aller Art, Arbeiten aus Bronze, Edelmetall, Elfenbein und den auf ihnen angebrachten Schmuck ägyptischer Kunst und des vorderasiatischen Mischstiles. Ihm entnahmen sie Ornamente wie die Rosette, die übrigens bereits die mykenische Kunst aus Aegypten entliehen hatte, das assyrische Flechtband, die Bilder der ihrer Heimat fremden Raubtiere wie des Löwen, Panthers, der Fabelwesen Sphinx und Greif — erstere in der vorderasiatischen weiblichen Bildung im Gegensatz zum männlichen Urbild Aegyptens — und fügten aus dem Schatz ihrer so regen Phantasie heimische Tiere hinzu, so z. B. Steinbock, Stier, Schwan, Hunde auf der Hasenjagd und Mischwesen der Sage, wie die Harpyen, Sirenen, die Chimaira, den schlangenfüßigen Typhon. Die eigenartig gestalteten Fabelwesen aus dem Orient regten sie an, den phantastischen Gebilden des eigenen Volksglaubens in Nachahmung jener Vorbilder durch allerlei Mischbildungen aus Mensch und Tier auch in der bildenden Kunst den gleichwertigen prägnanten Ausdruck zu verleihen. Im weiteren Verlauf fügte man die menschliche Figur zwischen die Reihe der Tiere ein, so als Jäger in der genannten Hasenhetze, und bald war der rege Geist des Griechen bemüht, so unvollkommen auch noch die Ausdrucksfähigkeit, diese Figuren in einer Handlung, und zwar in einer ihres reichen Mythenschatzes darzustellen, z. B. Herakles im Kampf mit den Kentauren, griechische Helden auf der Eberjagd (Deckelschmuck der berühmten Dodwellvase).



Fig. 15.



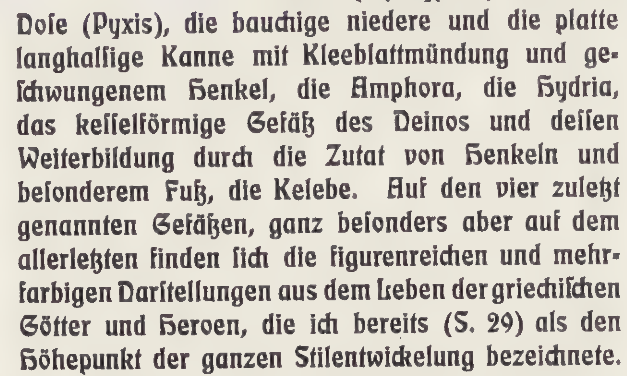
In reichem, mehrfarbigem Schmuck figürlicher Szenen aus der Sage, und zwar mit Namenbeischriften, so in Darstellungen von des Amphiaraos Auszug auf der nach dem Seher benannten Vase in Berlin, von Ismenes Tötung durch Tydeus, zwei Vorgängen aus dem thebanischen Sagenkreis, und in zahlreichen Bildern aus dem troischen wird endlich der Höhepunkt der korinthischen Vasenmalerei erreicht. Ebenso wie der Inhalt des Schmucks an Reichtum und Bedeutung zunahm, so vervollkommnete sich auch die Technik von der in der mykenischen, attisch- und böotisch-geometrischen und ebenso in der cyprischen und echt jonischen Malweise ausschließlich geübten, reinen Pinselmalerei, mit der auch noch die ältesten Vasen korinthischen Stils, die sogenannten protokorinthischen (in des Wortes ursprünglicher und allein richtiger Bedeutung) geziert sind, zu immer reicherer Anwendung von Innenzeichnung durch Einritzung in die dunkle Silhouette. Der aufgekratzte Ton läßt diese Zeichnung hell erscheinen. Hinzu kommt die Polychromie, indem man der bis dahin im korinthischen Stil allein verwendeten Firnisfarbe nun noch Weinrot beifügte zur Hervorhebung einzelner Körperteile bei Tier und Mensch, zur deutlicheren, lebhafteren Dar-

stellung von Gewändern, Rüstungen, Waffen, Gerät aller Art und zum gleichen Zweck Weiß hinzutrat, dieses besonders auch zur Angabe des hellen Teints der Frauen. Durch die so erzeugte Wirkung lichter Vielfarbigkeit nähert sich der korinthische Stil in jenen vollendetsten Erzeugnissen mit reichem, mythologischem Schmuck den grundsätzlich farbenfreudigen, heiteren, nicht selten in den Motiven erstaunlich ausgelassenen jonischen Vasenbildern, von denen anderseits ein prinzipieller Unterschied in der Technik ihn scharf scheidet. Denn die ächt jonische Keramik malt, wie eben schon bemerkt, die Details grundsächlich auf oder spart sie aus. Zugleich steht diese spätkorinthische Tonindustrie eben durch ihre Buntheit im Gegensatz zu der ernsteren, dunkler gestimmten, gleichzeitigen und nachfolgenden attischen Keramik. Außer der Technik des Einritzens und der Verwendung der Polychromie wird noch eine höchst bedeutsame Neuerung durch die korinthischen Töpfer eingeführt: den Göttern und Helden ihre Namen in korinthischem Alphabet beizuschreiben. Hier und da erscheint auch schon die Signatur, der Name des Verfertigers der Vase oder desjenigen, der sie nur bemalt hat, doch nicht allein auf den Vasen, auch auf den einst in ein Poseidonheiligtum bei Akrokorinth geweihten Tontäfelchen, die wegen ihrer Bilder aus dem Alltagsleben der Korinther, der Töpfer, Bergleute usw. für uns ganz besonders wertvolle Erzeugnisse sind.



Fig. 16.

Wie für den Schmuck, so nehmen auch für die ältesten Gefäßformen die Korinther die Vorbilder aus dem Orient. Gerade nämlich im protokorinthischen Stil bildete man zuerst in der griechischen Keramik das ägyptische oder phönikische, aus Alabaster oder aus Fayence gefertigte Alabastron nach, indem man dessen starre, rein zylindrische Form nach unten schlauchförmig ausbauchte wie an unseren Väschen Fig. 14, 1—3, oder man wiederholte in Ton das meist blau oder grün glasierte Kugelgefäß derselben Herkunft wie jenes andere und gewann so die durch Fig. 14, 4—8 vertretene Form. Auch ein zierliches Miniaturkännchen, den beiden vorigen an Stoff und Herkunft gleich, bot die Vorlage für zahlreiche griechische Nachbildungen, die mitunter durch reichen, fein ausgeführten Schmuck hervorragen. Die Kleinheit, die Enge der Mündung und die breite, tellerförmige Mündungslippe, an die ein sehr kurzer, straff umgebogener Henkel, beim Alabastron nur der Ansatz für eine Schnuröse angefügt, kennzeichnen Vorlagen wie Nachbildungen. Letztere sind mitunter unförmige Vergrößerungen und Vergröberungen späterer Stilstufe. Als Parfumväschen, als Behälter wertvoller orientalischer Essenzen gelangten die Originale Syriens und Aegyptens in die Hände der Griechen. Einer der wichtigsten und bekanntesten Plätze des Austausches zwischen griechischem und orientalischem Handel ist die Insel Rhodos, bargen doch zahlreiche Gräber der Stadt Jalysos die eben genannten Fayence-Vorlagen und mit ihnen zusammen die griechischen Nachbildungen in Ton neben anderen Objekten ägyptischer und vorderasiatischer Kunstindustrie. Diesen drei orientalischen Formen fügten die Griechen aus ihrem damals schon so reichen Bestand heimischer Gefäßformen — erinnert sei nur an die außerordentliche Mannigfaltigkeit der mykenischen Keramik (vergl. S. 25) — noch zahlreiche andere hinzu, unter denen nur einige der geläufigsten genannt seien: der Napf (Skyphos), die runde Dose (Pyxis), die bauchige niedere und die platte langhalsige Kanne mit Kleeblattmündung und geschwungenem Henkel, die Amphora, die Hydria, das kesselförmige Gefäß des Deinos und dessen Weiterbildung durch die Zutat von Henkeln und besonderem Fuß, die Kelebe. Auf den vier zuletzt genannten Gefäßen, ganz besonders aber auf dem allerletzten finden sich die figurenreichen und mehrfarbigen Darstellungen aus dem Leben der griechischen Götter und Heroen, die ich bereits (S. 29) als den Höhepunkt der ganzen Stilentwickelung bezeichnete.



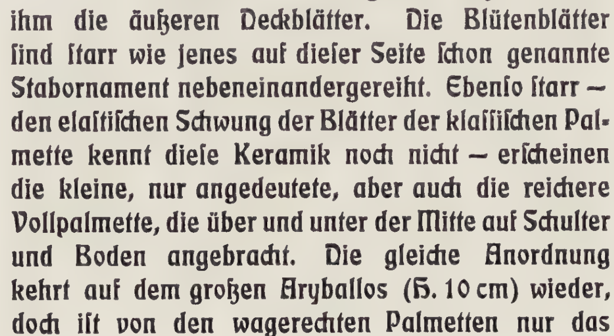
Schließen wir diesem gedrängten Ueberblick die Betrachtung der uns vorliegenden Proben des korinthischen Stiles an. Durch die Form, die Einfachheit des Schmuckes und der Technik ist nach den obigen Ausführungen unter ihnen das älteste Ge-

fäß das durch Fig. 14, 1 wiedergegebene Alabaſtron (H. 7 cm). Es gehört darum unter die noch ſchlichten, ächt protokorinthiſchen und nicht unter die fälſchlich ebenſo benannten, in vollendeter Technik reich gezierten, alſo viel ſpäteren Parfumväschen. Der weißliche Ton und vor allem die derbe Malerei weiſen es nach Böotien, dessen große Ergiebigkeit an keramiſchen Funden korinthiſchen Stils, hauptſächlich an Flacons, unter ihnen ſogar an ſolchen mit den Namen böotiſcher Töpfer wie Gamedes und Menaidas eine eigene Fabrikation in Böotien ſicher beweiſen. Stammen doch auch unter den vorliegenden Exemplaren ſechs aus dieſer Landſchaft. Den Körper des Gefäßes zieren drei Reihen graſender Steinböcke, aufgemalt auf fein geſchlemmte Oberfläche mit tiefbrauner und an den Fußlinien mit verdünnter, darum lichterer Firnisfarbe. Sie iſt auch benußt, um mit je einem Kranz ſtarrer, lang gezogener Blätter, die nebeneinandergereiht in der Vaſenkunde als Stabornament bezeichnet werden, die tellerförmige Mündung, den Hals und den Boden zu zieren. Dieſes in der ſtrengen griechiſchen Kunſt, z. B. auch in der Architektur ſo häufige Zierglied kehrt bei allen folgenden korinthiſchen Vaſen mit Ausnahme der beiden letzten mit Auswahl wieder, ſo daß dieſe Bemerkung uns ſeiner Erwähnung für die folgenden Stücke enthebt. Nach dem Vorbild des orientaliſchen Originals ermöglicht die Durchbohrung des henkelförmigen Anſatzes, das Gefäß als Fläſchchen für Parfum oder Salböl anzuhängen und mitzuführen, während es anderſeits einer hinreichend ſicheren Standfläche nicht entbehrt. Die Form des Alabaſtrons überlebt die Dauer der korinthiſchen Vaſen-Induſtrie, denn ſie wurde von der attiſchen ſchwarz- und rot-figurigen Keramik übernommen unter ſteter Einwirkung des fayencenen Vorbildes der das dann ſpäter aus Glas gefertigt bis in die römiſche Kaiſerzeit fortbeſteht. Wir treffen die bereits entwickelte Technik, durch Einritzung im einzelnen zu zeichnen und durch Weinrot zu beleben, an dem ebenſo geformten Exemplar Fig. 14, 2 (H. 9 cm). Als Schmuck der Vorderſeite dient eine Sirene, ein Miſchweſen aus Vogelkörper und weiblicher Büſte, hier allerdings in wenig berückender Geſtalt eine der verführeriſchen Schweſtern des aus der Odyſſee ſo bekannten Symbols für Lockung und Tücke des Meeres. Je drei Roſetten grenzen beiderſeits der Figur das Bildfeld gegen die völlig kahle Rückſeite ab. Ein drittes Alabaſtron (Fig. 14, 3, H. 10 cm) zeigt in dem ebenfalls aus dem Orient entlehnten, ſogenannten Wappenſtil, d. h. in der ſymmetriſchen Gruppierung zweier Menſchen oder Tiere beiderſeits eines ornamentalen, architektoniſchen oder figürlichen Mittelſtückes — ich erinnere an das Löwentor in Mykenä (es ſind übrigens Löwinnen) — in recht flüchtiger Ausführung zwei Schwäne einander zugekehrt, dazwiſchen die Knoſpe und offene Blüte des Lotus und etliche über die Fläche verſtreute Roſetten.



Fig. 17.

Die parallel zur Nachbildung des Alabaſtrons, alſo ebenſo früh entſtandene Form der kugeligen Parfumväschen iſt durch fünf Exemplare vertreten (Fig. 14, 4—8). Das erſte und letzte ahmen die Fayence-Vorlagen auch in ihren kleinen Abmeſſungen nach, das zweite und vor allem das vierte Stück, dieſes ein Rieſenexemplar, ſind nicht ſeltene Vergrößerungen und Vergröberungen des ſpäteren korinthiſchen Stils. Im umgekehrten Verhältnis zu ſolcher Größe ſtand vermutlich einſt Güte und Kaufpreis des duftenden Inhalts. Zwei dieſer Kugelgefäße (Fig. 14, 4, 5) tragen eine vom korinthiſchen Stil bevorzugte Zierform als Schmuck, die ſogen. Schmetterlingsblüte. Dieſe iſt eine mannigfach variierte Vereinigung von Blüte, Knoſpe und Blättern des Lotus mit der aus der Lotusblüte durch Stiliſierung entſtandenen Palmette unter Zutat von mancherlei Füllornament. Auf dem kleineren (H. 6,6 cm) dieſer beiden Aryballoi umſpannt je eine wagerecht von ſchmalem Mittelfeld ausgehende Lotusblüte den Körper des Gefäßes. Der Kelch iſt durch ein Gittermuſter bezeichnet und unorganiſch ſitzen neben ihm die äußeren Deckblätter. Die Blütenblätter ſind ſtarr wie jenes auf dieſer Seite ſchon genannte Stabornament nebeneinandergereiht. Ebenſo ſtarr — den elaſtiſchen Schwung der Blätter der klaſſiſchen Palmette kennt dieſe Keramik noch nicht — erſcheinen die kleine, nur angedeutete, aber auch die reichere Vollpalmette, die über und unter der Mitte auf Schulter und Boden angebracht. Die gleiche Anordnung kehrt auf dem großen Aryballos (H. 10 cm) wieder, doch iſt von den wagerechten Palmetten nur das



spitz ausgezogene Gitterwerk der Kelche übrig geblieben. Auch die Schulterpalmette ist weggefallen. Ist also der Schmuck selbst vereinfacht, so bereichert ihn anderseits die Zutat von Weinrot als Zier der mächtigen Deckblätter. Bemerkt sei, um an dem einen Beispiel zu zeigen, wie sich auch technisch die Fabriken, d. h. die von ihnen gepflegten Dekorationsweisen unterscheiden (vgl. bereits S. 29 über den Unterschied zwischen korinthischer und jonischer Technik), daß dieses Rot unmittelbar auf den Ton aufgetragen wird wie sonst regelmäßig in diesem Stil das Weiß, während an den in Athen und Chalkis (auf Euböa) gefertigten Vasen das Weiß stets auf dem schwarzen Firnis der Silhouette aufliegt. Nicht minder einfach als der Schmuck selbst ist auch dessen Ausführung an dem folgenden Alabastron Fig. 14, 6 (H. 8,5 cm). In die breite Zone brauner, unvollkommen aufgetragener Firnisfarbe sind in gleichen Abständen paarweise senkrechte Linien eingerissen, jedes zweite so erzeugte Langfeld ist mit aufgesetztem Rot gefüllt, und so erscheint dieser Schmuck als die Nachahmung einer durch stabförmige Längsrippen reliefierten Fayence- oder Bronzevase. Das wertvollere Original ist hier in billigster Marktware flüchtig imitiert. Nach der in den Vorbemerkungen aufgestellten künstlerischen Entwickelung des Schmuckes folgt nun das flüchtig dekorierte Riesengefäß (Fig. 14, 7, H. 13 cm), dessen Körper eine Sirene (vgl. unten S. 31) mit mächtigen Flügeln, zwei voneinander abgekehrte Enten und zwei Füllrosetten zieren. Wie bei den übrigen Gefäßen war die Malerei ursprünglich in braunschwarzer, hie und da noch unveränderter Firnisfarbe ausgeführt, aber allzustarker Ofenbrand hat den größten Teil der Bemalung in scharfes Rotbraun verfärbt. Solche Ungleichheiten des Brandes, an der Farbe der Bemalung und mitunter auch des Tones, besonders im Bruch, leicht erkennbar, finden sich nicht nur bei billiger Marktware, sondern bisweilen sogar bei Stücken von sonst vollendeter Technik. Auch am vorigen Gefäß sitzt ein solcher (dunkler) Brandfleck dicht unter dem Henkel, hier hat umgekehrt die vielleicht wegen Nähe einer anderen Vase abgehaltene Hitze zu wenig eingewirkt. Der letzte der Aryballoi (Fig. 14, 8, H. 7 cm), bereits eine bescheidene Probe der letzten Stilstufe, zeigt auf der Vorderseite des Körpers drei hintereinander marschierende Krieger. Ihre Ausrüstung mit Helm, unnatürlich großem Rundschild und Lanze kennzeichnet sie als Hopliten, Schwerbewaffnete. Ihre Schilde stehen dem „überall passenden, den Mann rings deckenden" homerischen Turmschild und dessen Original, dem mykenischen, an Größe kaum nach, während in Wahrheit der erst in der nachhomerischen Zeit aufkommende Rundschild gerade durch seine viel geringere Größe und darum leichte Handhabung sich von seinem schwerfälligen Vorgänger, dem mykenisch-homerischen, aufs schärfste unterscheidet. Doch sorglos pinselte nach sehr geläufigem Schema — denn genau dieselben Krieger kehren auf solchen Flacons recht häufig wieder — der Arbeiter in jener böotischen Fabrik die übergroßen Schilde hin, um durch sie der Zeichnung des Körpers enthoben zu sein, und weil er so zugleich den Schmuck weithin deutlich und dekorativ wirksam machte. Noch zieren keine Schildzeichen, Tierköpfe, Kampfhähne, der Adler des siegreichen Zeus, der gewaltig vorstürmende Eber, das den Gegner versteinernde Haupt der Gorgo, der Dreifuß als Siegespreis u. a. diese Schilde wie auf den figurenreichen spätkorinthischen Gefäßen und selbst schon auf frühen Vasen aus Rhodos und Melos, auf chalkidischen und vor allem zahllosen attischer Herkunft. Doch sind wenigstens der Körper des Schildes, vermutlich dessen Bespannung mit Rindshaut, durch Weinrot und die Randnägel durch weiße Punkte bezeichnet.



Fig. 18.

Offenbar ist die kleine Amphora (Fig. 14, 9, H. 16,5 cm) unter der Einwirkung des vorbildlichen Fayence-Kännchens entstanden, denn an dieses erinnert die breite, hochsitzende Schulter, die spitze Verjüngung nach unten, der niedere Hals, die schlanke Gestalt und weite Anordnung der vom Fuß aufsteigenden Strahlen, durch die so häufig in der griechischen Vasenmalerei das Emporwachsen des Gefäßes wie aus einem Blütenkelch feinsinnig angedeutet wird. Findet sich doch an Kannen und Schalen des rhodischen Stiles an dieser Stelle noch der ursprüngliche Kranz aus Lotusblüten und -Knospen. Die Doppelung der Henkel, der besonders angefügte Fuß und die zylindrisch geformte Mündungslippe widersprechen anderseits den Formen der Vorlage. In echt korinthischer Art umspannt ein

Tierfries den Körper der Vase, ein zweiter ebensolcher Streifen ziert die Schulter. Die Mitte des ersten füllt ein äsender Rehbock oder Hirsch. Nach dem Gesetz des Wappenstiles (s. S. 31) flankieren ihn in naiv friedlicher Komposition zwei von einem Raubvogel abgewandte Panther, denn langer fabrikmäßiger Gebrauch solcher Schmuckelemente hat diesen ihre Kraft genommen und also auch die Raubtiere gebändigt. Der Panther kehrt auf der Vorderseite der Schulter wieder, sein Gegenstück auf der Rückseite ist ein Schwan. Noch mehr als die Stilisierung der Tiere bestimmt schon von weitem die reiche Verwendung ein und desselben Ornamentes, der Füllrosette, das korinthische Aussehen der Amphorette. Die Rosette hat ihren Namen daher, weil diese ebenfalls der orientalischen Kunst entlehnte Zierform gerade im korinthischen Stil dem horror vacui, der Abneigung gegen die leere Fläche zu Liebe überallhin ausgestreut ist, auch in die engsten Zwickel, da nur noch als verzerrter oder punktartiger Klecks. Kein anderer alter Vasenstil macht so reichen Gebrauch von diesem Schmuck innerhalb von Tierfriesen wie der korinthische. Mit der fortschreitenden Vervollkommnung des Stiles verschwindet auf den großen Misch- und Kühlgefäßen immer mehr dieser einförmige Zierrat, bis er in den figurenreichen Bildern mythologischen Inhalts zugunsten ruhiger, klarer Wirkung der Darstellung nur noch hie und da in bescheidenster Weise verwendet wird. Wohl mit vollem Recht hält man den Stil des mit Rosetten übersäten, durch Weinrot polychromen Tierfrieses, desgleichen den im Grunde verwandten Schmuck der rhodischen Vasen für freie Nachahmung echt orientalischer (phönikischer, cyprischer) und kleinasiatisch-jonischer, besonders milesischer Teppichweberei. Von ihr ist natürlich nichts mehr erhalten, aber von ihrer schwungvollen Fabrikation und von der Kostbarkeit der Erzeugnisse berichtet die literarische Ueberlieferung uns einiges wenige. Die Gruppe der korinthischen Vasen beschließt ein zweihenkeliger Napf (Skyphos) Fig. 14, 10, (H. 7 cm, D. 11 cm), dessen Dünnwandigkeit unwillkürlich vermuten läßt, der Töpfer habe auch hier durch technische Vollkommenheit den Vorzug kostbareren Geräts nachgeahmt. Denn wie jene Vorlagen aus Fayence imitierte man auch solche aus Bronze in wohlfeilem Ton. Erinnert sei z. B. nur an so deutliche Nachbildungen von Originalen aus Bronzeblech, wie die zahlreichen Amphoren des attischen Fabrikanten Nikosthenes. Der Skyphos gleicht in Stil und Technik seines Schmuckes durch Strahlenkranz, durch den Tierfries aus Steinbock, Ente, Panther und durch die zahlreichen Füllrosetten dem vorigen Gefäß. Zu diesem orientalisierenden Zierrat gesellt sich hier als Saum der Lippe ein rein geometrisches und besonders auf böotischen Vasen beliebtes Ornament, die enge Folge leicht gewellter, senkrechter Stäbe.



Fig. 19.

Aus den im Eingang des Aufsatzes angeführten Gründen wurde bei den archaischen, d. h. altertümlichen Proben griechischer Keramik und ihren Vorläufern etwas länger verweilt. Mit den zuletzt besprochenen Proben korinthischer Keramik sind wir bereits in die helle Zeit der griechischen Geschichte eingetreten, in die eines Pisistratus, Polykrates, Kroesus, um durch solche Namen dem Leser die Mitte des sechsten Jahrhunderts leicht zu vergegenwärtigen. Die nun noch folgenden Vasen und Terrakotten erscheinen mit Ausnahme der beiden ersten Amphoren und der Fig. 13, 10 u. 11 dem Laien wohl weniger fremd, und so kann nun der Text rascher voranschreiten. Wenige allgemeine Bemerkungen müssen für die erste Blütezeit und für die hellenistische Epoche des griechischen Kunsthandwerks (seit Alexander d. Gr.) wenigstens für diesmal genügen.

Die gerade in Attika am meisten vervollkommnete geometrische Vasendekoration, die ihrer Stilentwicklung innewohnende, erziehliche Strenge und Exaktheit, dazu die hochstehende Technik (s. S. 27), und der freizügigen, lebensfrischen und farbenfrohen jonischen Vasenmalerei Eigenart

und Vorzüge verbanden sich noch im siebenten und besonders im sechsten Jahrhundert in der attischen Keramik zu dem schwarzfigurigen, figürlichen Vasenstil. Sie verliehen ihm und seinem vollkommeneren Nachfolger, dem rotfigurigen, die Kraft und Fülle der Erzeugung, durch die Athens Töpfereien ein volles Jahrhundert bis zur Katastrophe der sizilischen Expedition (413) und bis zu den äußersten Drangsalen des peloponnesischen Krieges den damaligen Weltmarkt für Tongefäße unbestritten beherrscht haben.

Die Ausbildung des schwarzfigurigen Stiles — Silhouetten aus schwarzem Firnis auf rotem Ton —, in dem die menschliche Figur schon das weitaus wesentlichste Dekorationselement bildet, nicht minder die hohe Vervollkommnung des rotfigurigen Stiles — tongrundig ausgesparte Figuren innerhalb schwarzen Firnisüberzuges — wäre undenkbar, hätte nicht im sechsten Jahrhundert und in der ersten Hälfte des fünften die Großkunst, Relief, Freiplastik, Freskomalerei, eine niemals wieder in der Geschichte erreichte Vervollkommnung ebenso stetig wie rasch innerhalb reichlich eines Jahrhunderts erfahren. Als Beweis hierfür mag ein Vergleich der pisistratidischen Hekatompedongiebel mit dem Giebelschmuck des Parthenon (erbaut 447—432) empfohlen sein. Und eine solche Entwickelung aller Kunstzweige wäre wiederum unmöglich gewesen, hätte nicht seit der Regierung des Pisistratus, der als politischer Parvenu und schlauer Kopf allen Grund hatte, die Künste zu fördern, und dann vor allem durch die Nationalsiege über die Perser Athen politisch wie wirtschaftlich einen unerhörten Aufschwung erlebt. Auch die Formen der Vasen nähern sich immer mehr der klassisch vollendeten Gestalt, und unter ihnen herrschen von nun ab die Amphora, Hydria, Lekythos, ganz besonders aber die graziöse, flache Trinkschale und das erst im rotfigurigen Stil übliche Misch- und Kühlgefäß, der Krater.

Von unseren beiden bescheidenen Proben schwarzfigurigen Stils, zwei Amphoren, Leihgaben des Herrn Robert Suermondt, trägt die in Fig. 14, 11 dargestellte den strenger gezeichneten, also älteren Schmuck aus einer Zeit, als der schwarzfigurige Stil noch in voller Geltung war, während das zweite Stück (Fig. 14, 12) durch das Maß freizügiger und zugleich etwas flüchtiger Zeichnung, wie sie besonders an den Gewändern auffällt, bereits die Einwirkung der rotfigurigen Malerei verrät. Der laxe schwarzfigurige Stil, zu dem unsere zweite Vase gehört, fristete nämlich als geringere Ware noch bis gegen die Mitte des fünften Jahrhunderts sein Dasein, bestand also noch drei bis vier Jahrzehnte neben seinem Rivalen. Das erste Gefäß (H. 26 cm, D. 12 cm) trägt auf dem Hals eine ziemlich flüchtig hingepinselte Ranke gegenständiger Palmetten und auf der Vorderseite des Körpers das Bild dreier Krieger, zweier Schwerbewaffneter, Hopliten, mit geschulterten Speeren und dem Rundschild am Ort und eines zwischen ihnen im Gegensinn lebhaft bewegten Leichtbewaffneten in halbskythischer Tracht. Er trägt Köcher, Wurfspeer, spitze Mütze, aber naturgemäß nicht wie seine beiden Kameraden die Beinschienen. Noch ein Wort zur Mütze: Diese dürfte hier nicht als die den Bogenschützen eigentümliche, phrygische, in diesem Fall wie ein Haarschopf, als Krobylos hochgebundene erkannt werden, vielmehr wegen ihrer hohen, steilen Spitze eher als die thrakische Fuchspelzmütze, die Alopekis, als die Kopfbedeckung der thrakischen Krieger der herrlichen Berliner Orpheusvase aus Gela. Dieses schlichte und doch so wundervolle Bildchen des zuletzt genannten Gefäßes ist nebenbei bemerkt ohne Zweifel ein Abglanz der hohen Kunst Polygnots, des größten attischen Freskomalers im fünften Jahrhundert. Die Thraker waren zur Zeit, da unsere Vase gefertigt, Ende des sechsten Jahrhunderts, den Athenern schon längst und gut bekannte Barbaren, seitdem unter Pisistratus der thrakische Stamm der Dolonker den ältern Miltiades, den Onkel des Siegers von Marathon, nach Weisung des delphischen Gottes zu seinem Fürsten aus Athen berufen hatte, seitdem Pisistratus selbst bereits Anteil gewonnen an dem thrakischen, goldreichen Pangaiongebirge. Anderseits waren auch die Skythen den Athenern damals nicht mehr fremd, wie zahlreiche Vasenbilder lehren und die Nachricht, daß im fünften Jahrhundert skythische Bogenschützen als Polizeitruppe im attischen Staate dienten. — Zwei Reiher füllen den Raum unter den Henkeln. Die Rückseite des Körpers ziert ein solchen Vasen sehr häufiger Schmuck, eine tanzende Mänade. Sie selbst ist bekleidet mit dem jonischen Chiton. Um so weniger kulturbeleckt sind ihre beiden Genossen, zwei Silene, die als halbtierische Geschöpfe jede Kleidung grundsätzlich verachten. Die dem Dionysos heiligen Epheuranken lassen erst recht keinen Zweifel über die bacchische Bedeutung der für einen Weinkrug sinngemäßen Szene. Weinrot und Weiß, beide in attischer Technik auf den Firnis aufgetragen, zeichnen einzelne Stellen aus, Teile der Bewaffnung, Bärte, Stirnhare, die Gewandmuster und wie auch an der folgenden Vase den hellen Teint der nackten Teile der Mänade.

Die andere, gedrungener gebaute Amphora (Fig. 14, 12, H. 23,5 cm, D. 10 cm) trägt denselben Halsschmuck wie die vorige: am Körper auf altertümlich ausgesparten Bildflächen eine recht einfache Alltagsszene auf der Vorderseite, in der ein Mädchen im Chiton einem Jüngling sich zuwendet — die Blüte in ihrer Linken nach einem damals in der statuarischen Kunst sehr

beliebten Motiv und die Parteinahme des Hundes gegen den hinzutretenden zweiten Jüngling scheinen die Harmonie ihrer Herzen anzudeuten — auf der Rückseite drei inhaltlose, flüchtig hingepinselte Gestalten, wohl einige der auf den attischen Vasen so häufig als „Paides kaloi" gepriesenen Epheben. — Außer dieser letzten Vase gehört ebenfalls in das fünfte Jahrhundert, etwa in dessen Mitte, allein noch die ringförmige Dose mit rotfigurigem Stabornament rings um die Oeffnung (Fig. 14,13, H. 15 cm, D. 23 cm). Welchem Zweck die seltsame Form eines solchen „Kothon" diente, ist noch nicht ermittelt.

Uebergehen wir den durch zahllose Funde vertretenen streng- und schönrotfigurigen Stil attischer Keramik, ihr üppigstes Gedeihen unter dem Vortritt der mächtig aufstrebenden Großkunst während des glänzenden Wirkens eines Perikles und Phidias, Athens größter Söhne, und eilen dem Ausgang des fünften Jahrhunderts zu!

Durch die Katastrophe vor Syrakus war Athens Stellung als erste See- und Handelsmacht für immer schwer erschüttert, waren seine lebhaften merkantilen Beziehungen zu Großgriechenland — auch zu Etrurien und Karthago — vernichtet. Es fand dafür einigen Ersatz, indem es die seit Pisistratus planmäßig begonnenen und vor allem unter Perikles gepflegten Beziehungen zum Pontos, im besondern zu den altgriechischen Kolonien am kimmerischen Bosporus für den Absatz seiner Industrie seit Ende des fünften Jahrhunderts in verstärktem Maße ausnutzte, nämlich zu den Barbaren der russischen Steppe vor allem Goldschmuck und Tonware importierte, dagegen wie bisher von dort vorzugsweise Getreide, Pelze, Felle, Sklaven bezog. Die Gefäße, dorthin zum großen Teil um ihrer selbst willen und nicht als Behältnisse für Ware verhandelt, zeigen selbst als originalattisches Fabrikat häufig Eigentümlichkeiten, die auf den derben Geschmack jener Barbaren berechnet waren. Die überdies in den Städten der Krim ansässigen attischen Fabrikanten bequemten sich natürlich um so eher den Wünschen ihrer Käufer an. Darum sind nicht selten auf goldenem und silbernem Prunkgerät, das gleich den aus Südrußland stammenden griechischen Vasen Gräbern, zum Teil solchen reicher Fürsten entnommen, Reliefs von Szenen aus dem Steppenleben der skythischen Reiter angebracht zusammen mit herrlichem griechischem Ornament.

Natürlich konnte dort an der Barbarengrenze selbst flüchtig hergestellte Marktware eher und vorteilhafter abgesetzt werden als im Reich griechischer Kultur, und darum darf die skizzenhafte Flüchtigkeit des Deckelschmucks der in Fig. 14,14 abgebildeten Pyxis (auch „Lekane", H. 14 cm, D. 25 cm) nicht wundernehmen. Das Stück ist nämlich südrussischer Herkunft. Auch steht seine Entstehungszeit dem Zeitpunkt völligen Verfalls der attischen Vasenmalerei (Anfang des dritten Jahrhunderts) nicht mehr fern. Es gehört in die zweite Hälfte des vierten Jahrhunderts, in die Jahrzehnte, in denen Athens Vasenimport nach Südrußland die größte Steigerung erfuhr. Im freiesten Stil sind flott und lässig zwei Paare skizziert, als erstes ein Eros, hochauftretend nach dem durch Lysipp in die statuarische Kunst eingeführten Motiv, und eine nach rechts forteilende weibliche Figur, als zweite Gruppe ein sitzender Jüngling und das bis in die Einzelheiten wiederholte Mädchen des ersten Paares. Die Uebereinstimmung der Umrisse beider Mädchengestalten und die allenthalben, auch bei den anderen Figuren fehlende besondere Umrißzeichnung beweisen ihre Herstellung durch Schablone, durch ein zur Zeit der gesunden attischen Vasenmalerei absolut verschmähtes Hilfsmittel. Eine dritte sitzende weibliche Figur, ausgestattet mit dorischem Peplos und Haarhaube wie die beiden anderen und in der Rechten das gleiche Tuch wie ihre Gefährtinnen, doch ohne deren Giste, trennt die beiden Paare. Gegenständige, eng gereihte, akroterförmige Palmetten umziehen die senkrechte Schalenwand, ein Eierstab den Deckelrand und die Oberseite des Griffs. Der vorzügliche attische Firnis, an Güte und Glanz dem japanischen Lack mindestens ebenbürtig und bis heute noch ein technisches Geheimnis, ist hier durch einen Ueberzug von sehr geringer Qualität ersetzt. Zudem ist er infolge mangelhaften Brandes nur auf der einen Hälfte des Gefäßes in mattes Schwarz verwandelt und im übrigen in Braunrot verfärbt.

Obwohl im vierten Jahrhundert die attische Vasenfabrikation noch eine zweite Blüte erlebte in den herrlichen, in Technik und Detailzeichnung höchst vollendeten, rotfigurigen Malereien mit Goldschmuck und Polychromie — es sei nur auf die in Form und Schmuck zierlichen Toilettevöschen mit Bildern aus dem Frauen- und Liebesleben aufmerksam gemacht — so wurde doch die Fähigkeit Athens zur Massenproduktion guter und vorzüglicher Ware, wie sie etwa eineinhalb Jahrhundert gewirkt hatte, durch die Drangsale des peloponnesischen Krieges erstickt und das Feld frei für ein ganz neues Töpfergewerbe. Dieses galt nunmehr der Herstellung gefirnißter glatter Ware, die anfänglich noch durch monochrome oder höchstens zweifarbige, rein ornamentale Malerei spärlichen Schmuck erhielt und später an Stelle farbiger Dekoration ausschließlich solche durch Relief. Schon die Bemalung mit zierlichen Ranken und mit Gehänge vom Aussehen zarten Halsgeschmeides hat ihre Vorbilder im gravierten Schmuck von Metallgerät. Noch deutlicher,

ohne weiteres auch dem Laien, erscheint diese Uebereinstimmung mit toreutischen Vorlagen, sobald an solchen Gefäßen neben der Malerei oder als ausschließlicher Ersatz für sie Reliefschmuck auftritt. Zugleich ist auch die Form des Gefäßes häufig die offenkundige Nachbildung einer Metallvorlage. Diese kurz skizzierte Entwickelung vom einheitlich gefirnißten, schlichten Gefäß bis zum reich reliefierten, vom Ende des fünften Jahrhunderts bis in das dritte, kann durch die folgenden Proben im wesentlichen veranschaulicht werden.

Die Lekythos aus Athen, Fig. 14, 15 (H. 11 cm), eine Verbindung des altgriechischen, kugeligen Aryballos (s. S. 31) mit Hals und Mündung eines Gußgefäßes und von gutem, wenn auch nicht bestem Firnis einheitlich überzogen, gehört wohl in die erste Hälfte des vierten Jahrhunderts. Denn gerade Väschen dieser Form und Technik tragen nicht selten in rotfiguriger, durch Goldschmuck bereicherter Malerei jene fein empfundenen und zierlich gezeichneten Liebesszenen und solche aus der Gynaikonitis, dem Frauengemach, auf die schon im vorigen Abschnitt hingewiesen wurde. Die drei übrigen Gefäße gleicher Technik (Fig. 14, 17, 18, 19) sind dagegen südrussischer Herkunft. Wie das in Fig. 14, 16 wiedergegebene blanktonige Exemplar des fünften Jahrhunderts (H. 14,5 cm) ist auch das als Fig. 14, 17 abgebildete (H. 7 cm) ein Askos, also ein durch die Nachbildung des Weinschlauches entstandenes, ringförmiges Gußgefäß. Ein ebensolches, jedoch von den beiden genannten prinzipiell unterschieden durch die senkrechte Stellung der Hauptaxe, zeigt uns Fig. 13, 9, (H. 9 cm). Es ist ein böotisches Erzeugnis frühestens aus dem späteren fünften Jahrhundert. Der ältere hochwandige, im fünften Jahrhundert noch nicht allzu häufig vertretene Typus (Fig. 14, 16) erhält im fünften Jahrhundert die plattgedrückte Gestalt unseres gefirnißten Exemplares (Fig. 14, 17), in der er nun keine Seltenheit mehr unter den späteren griechischen und vor allem auch unteritalienischen Vasen. Ein Gefäß von seltenerer Form ist dagegen das als Astragal, als Fersenknöchel geformte Väschen (H. 7,5 cm), das Fig. 14, 18 wiedergibt. Des Astragals bediente man sich im Altertum bekanntlich zu Setz- und Würfelspielen. Werke der antiken Plastik und der Malerei überliefern uns Bilder solcher Astragalspiele. Die gegenseitige Verschlingung der beiden Henkelhälften ist ebenso wie die Gestalt der weit abstehenden und nach innen niedergebogenen Henkel des Bechers Fig. 14, 19 (H. 7 cm, D. 14,5 cm) eine dem Wesen des zerbrechlichen Tones fremde Bildung. Sie ist der Treib- und Gußtechnik in Metall, der Toreutik, entlehnt. Der schöne, silberne Lüster der Oberfläche des zuletzt genannten Bechers, originale Zutat und nicht ein Irisieren durch spätere Veränderung des Firnisses, sollte den Käufer und Besitzer an die wertvollen Vorbilder aus Silber erinnern.



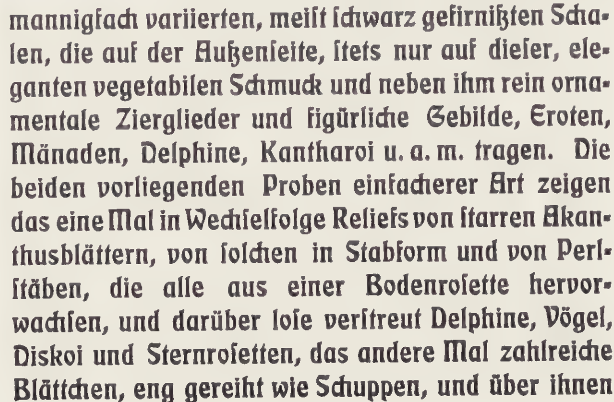


Fig. 20.

Für sie war solche schwarzgefirnißte Tonware wohlfeiler Ersatz. Nicht minder beweist der Napf Fig. 14, 20 (H. 13 cm) durch Form, durch drei Riefen um den Körper und die aufgemalte dünne Ranke die Nachahmung eines Metallgefäßes. Er gehört zusammen mit dem in Fig. 14, 21 dargestellten, plumpen Fußschälchen (H. 7,2 cm, D. 11 cm) zu der bereits S. 36 (Ende) kurz berührten Gattung von Gefäßen, deren schwarze Firnisfläche man durch rein ornamentale Malerei mit Weiß und schmutzigem Gelb zu beleben sucht. Die Entstehungszeit ist der Anfang des dritten Jahrhunderts, als die attische Vasenmalerei alter Art eben völlig erlosch. Nach dem Archäologen, der die Gattung zuerst eingehend würdigte, K. Watzinger, wird sie unter seinen Fachgenossen kurzweg als „Watzingervasen" bezeichnet. Wie bereits angedeutet (S. 35), steht diese keramische Gruppe auf dem Uebergang zur Relieftechnik. Diese Technik gelangt nun zur alleinigen Herrschaft an den sogenannten megarischen Bechern (Fig. 14, 22, 23, D. 13,5 u. 13 cm), halbkugeligen, mehr oder minder tiefen, in den Profilen mannigfach variierten, meist schwarz gefirnißten Schalen, die auf der Außenseite, stets nur auf dieser, eleganten vegetabilen Schmuck und neben ihm rein ornamentale Zierglieder und figürliche Gebilde, Eroten, Mänaden, Delphine, Kantharoi u. a. m. tragen. Die beiden vorliegenden Proben einfacherer Art zeigen das eine Mal in Wechselfolge Reliefs von starren Akanthusblättern, von solchen in Stabform und von Perlstäben, die alle aus einer Bodenrosette hervorwachsen, und darüber lose verstreut Delphine, Vögel, Diskoi und Sternrosetten, das andere Mal zahlreiche Blättchen, eng gereiht wie Schuppen, und über ihnen

als Abschluß ein Spiralmotiv. Aus der Möglichkeit, bei aller Mannigfaltigkeit derartige Reliefdekoration durch Modelausdruck überall, wo nur geeigneter Ton sich bot, herstellen zu können, erklärt sich die weite Verbreitung solcher Becher in Griechenland selbst — nach dem einen Fundort Megara lautet ihr Name — und auf den griechischen Inseln, an der kleinasiatischen Küste, in Italien und in Südrußland. Das ursprüngliche Zentrum dieser blühenden Industrie war wohl eine der Großstädte der alexandrinischen Epoche. Diese Reliefbecher und ihre Gegenstücke, die Calener Schalen — diese tragen nämlich das Relief umgekehrt nur auf der Innenseite — sind die frühesten Erzeugnisse der Dekorationsart und Technik, die über die Brücke der arretinischen, in Etrurien (Toscana) gefertigten Relief-Keramik weiterwirkt bis zur Terra sigillata der römischen Kaiserzeit. Von dieser hochrot glänzenden, glatten und reliefierten römischen Ware, bekanntlich ein in den Rheinlanden unendlich häufiges Fundobjekt, birgt das Museum gleichfalls zahlreiche Proben im Saal X. — Nun noch einige wenige Worte über die figürlichen plastischen Arbeiten in Ton: Wie auf Cypern (vgl. S. 22), so schuf man auch in Griechenland in vormykenischer und mykenischer Zeit kleine, sehr primitive Figuren aus Marmor und vor allem aus Ton, Idole, d. h. Bildchen. Solche fanden sich zahlreich bei Schliemanns Ausgrabungen in Tiryns und Mykenä. Sie erscheinen dann sehr häufig in der Zeit des geometrischen (Dipylon-) Stiles und kommen in Menge vor allem in Böotien zutage. Natürlich haben sie sich an Gestalt inzwischen etwas vervollkommnet gegenüber ihren Vorfahren aus dem zweiten Jahrtausend. Noch immer aber wirkt ihre Erscheinung recht sonderbar und altertümlich, und darum nennen die griechischen Landleute diese ihnen aus eigenem archäologischem Raubbau wohl bekannten Figürchen heute Papades. Unser Stück Fig. 13, 10, (H. 15,5 cm) ist eine gute Probe dieser Terrakottengattung. Auf brettartig flachem Körper mit Armstumpfen, den „Cheires" der Hermenschäfte, sitzt ein übertrieben verlängerter Hals und Kopf, und auf ihm ruht ein scheffelförmiger Kopfputz, der Polos, dessen Stirnschmuck bei kleinen Exemplaren gleich dem unsern stets durch eine über dem Gesicht aufgerollte Volute derb angedeutet ist. Ein quer über die Brust laufender Zierstreifen und senkrechte Wellenlinien, wie sie auf den böotisch-geometrischen Vasen gar beliebt, deuten die Bekleidung an, nicht minder das im Nacken gelöste, bei diesen Damen stets sehr üppige Haar. Als Göttinnen oder halbgöttliche Wesen, Beschützerinnen und Helferinnen der böotischen Frauen und Jungfrauen müssen wir diese Grabbeigaben deuten. Wie wirksam damals in Griechenland, am meisten in einer stillen Landschaft wie Böotien, naiver Glaube und Aberglaube waren, bezeugen viel deutlicher als diese Papades die zahlreichen Votivgaben, seien es kranke Körperteile, kranke Haustiere oder in einem Gelübde der Gottheit zugesagte Geschenke mannigfaltigster Art aus Ton oder Stein. Solche Exvotos sind vermutlich die zwei nächsten Terrakotten Fig. 13, 11, 12 (H. 13 u. 13,5 cm), gleicher Herkunft wie die eben besprochene Statuette, und höchstwahrscheinlich die beiden weiblichen Masken Fig. 15 u. 16 athenischen Fundorts. Der Reiter, wie das eben besprochene Idol wohl auch erst im sechsten Jahrhundert entstanden, ist jener Terrakotta nach Stil und Technik aufs nächste verwandt. Beträchtlich jünger ist der erst dem fünften Jahrhundert angehörende Hahn. In echt böotischer Technik sind auf weißen Ueberzug Kamm und Halslappen, Flügel und Schwanzfedern rot aufgemalt. Die beiden reichlich halblebensgroßen Masken sind wertvolle Proben archaischer Plastik, die in Fig. 15 wiedergegebene (H. 14 cm) eine solche des noch unverfälscht altertümlichen Stiles. Der zugespitzte, in den Winkeln leicht hochgezogene, also lächelnde Mund, das stark vortretende Kinn, die Betonung der Backenknochen und die noch als geschlossener Wulst gebildeten Haare bezeichnen an diesem Stück deutlich den Archaismus. Die andere Probe (H. 26 cm.) ist, wie ein Vergleich beider Stücke leicht erkennen läßt, der Vollendung bedeutend näher gerückt. Das Ende des sechsten, die Jahre nicht lange vor der Mitte des fünften Jahrhunderts dürften die Entstehungszeit des ersten und zweiten Kopfes umschreiben. An der verstümmelten Hohlform ist die Malerei auf weißem Ueberzug teilweise noch sehr deutlich erhalten, und auch die vollständige trägt wenigstens noch Spuren derselben Behandlung der Oberfläche. Zwei vor dem Brand im Scheitel angebrachte Durchbohrungen, die ein Aufhängen der Stücke in einem Heiligtum oder Kammergrab ermöglichten, sprechen für die obige Deutung als Weihgaben. Einen gewaltigen Fortschritt bedeuten im Vergleich zu jenem Idol (Fig. 13, 10) die beiden in Athen gefundenen Mädchenstatuetten Fig. 17 u. 18 (H. 24 u. 32 cm).*) Sie sind feine Proben der Kleinplastik noch strengen Stils, wenn auch Arbeiten erst aus der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts. Das zuerst abgebildete Stück ist noch etwas herber als das zweite, denn an jenem sind die wagerechte Wulstung des Haares und die Haltung der rechten Hand noch altertümliche Züge. Die andere Figur muß wegen des milderen Gesichtsausdrucks und der Tracht des Haartuches gegen das Ende des

*) Nach Zeichnungen des Verfassers, desgl. auch Fig. 19—22.

Jahrhunderts datiert werden. Ein Polos wie jener des Idols, doch hier mit überhöhter, gezackter Rückseite, bezeichnet die ältere Statuette wohl als Göttin. Beider Mädchen Tracht, der dorische Peplos mit Ueberschlag, die streng geschlossene, würdige Haltung, die Beinstellung und Anordnung des Gewandes erinnern sofort an die Korai der Erechtheion. Schon diese anspruchslosen Erzeugnisse können durch ihre feine Erscheinung manchem heutigen Architekt eine Mahnung sein, sich zu hüten vor Verunstaltungen dieses edlen Typus — falsche Beinstellung, gekreuzte Arme und dergleichen Verschönerungen mehr — wie sie heute ein würdiges Glied mancher prunkenden Fassade und Innenarchitektur.

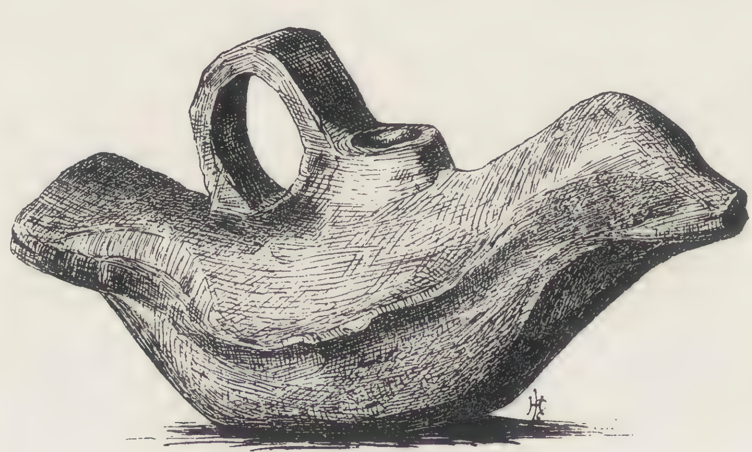
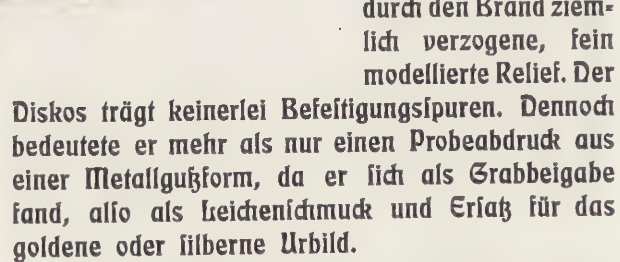


Fig. 21.

Zum Schluß unserer Betrachtungen über all' diese Erzeugnisse aus Ton werden wir nochmals an griechische Industrie in Südrußland erinnert. Von dort nämlich, und zwar aus Gräbern, stammen die nunmehr noch folgenden Terrakotten. Der in Fig. 19 abgebildete, erschrekkend häßliche Mann (H. 19 cm), an dessen Körper eine zweite Puppe und ein Vogel angeklebt sind, kann nach zahlreichen Analogien kaum anders denn als Paignion, als Kinderspielzeug gedeutet werden, allerdings nach heutiger Empfindung als ein solches von etwas sonderlicher Beschaffenheit. Ebenso muß man eine trogartige Hohlform (Fig. 20, H. 15 cm) erklären, denn ein Stein im Inneren macht sie zum Lärminstrument, zur Kinderrassel. Darum ist auch die Oberseite geziert durch die genrehafte Figur eines Eros mit einem gansähnlichen Vogel im Arm, also durch einen aus der hellenistischen Großkunst sehr bekannten statuarischen Vorwurf. Beide Stücke sind Arbeiten frühestens aus dem vierten Jahrhundert oder gar aus späterer Zeit, und ebenso das in Fig. 21 wiedergegebene, schlichte, als Vogel gestaltete Gußgefäß (L. 15 cm) mit Resten weißen Ueberzugs und violetter Bemalung. Von diesen ästhetisch geringen Arbeiten leitet zu dem herrlichen Bronzespiegel an letzter Stelle in glücklicher Weise über die tönerne, am Rand leicht aufgebogene Scheibe (Fig. 22, D. 8 cm), ein Diskos als Unterlage für eine Medusenmaske. Ihre Züge sind die des pathetisch schönen, von der hellenistischen Kunst geprägten Typus. Er ist trotz der Mäßigung des starren Schmerzes in diesem Gesicht durch Zusammenziehen der Brauen hinlänglich deutlich. In dem der Gorgomaske eigentümlichen, wirren Haar wächst über der Stirn aus dem Haarknoten ein Flügelpaar hervor, denn seit dem vierten Jahrhundert übertrug man die Schulterflügel der archaischen, als ganze Figuren gebildeten Gorgonen auch auf die Maske. Zwei Schlänglein schauen unmittelbar unter der Stirngrenze des Haares aus diesem hervor, sehr ähnlich der Verwendung eines Schlangenpaares an einer Medusenmaske auf einem vorzüglichen, hellenistischen Cameo aus Aegypten im Besitz des Berliner Museums. Die Schlangen, von denen die altertümliche Kunst zur Steigerung der apotropäischen, also abschreckenden Wirkung ihrer fratzenhaften Gorgonenantlitze ausgiebigsten Gebrauch macht, sind jetzt nur noch von untergeordneter Bedeutung, sitzen sie wie hier nur im Haar oder umschließen zugleich das Kinn, wie an der berühmten Medusa Rondanini. Zahlreiche Spuren weißen Ueberzuges, einige Reste rötlicher Färbung des Grundes der Scheibe und Blau an den beiden Ringen unter dem Kinn, die keine Schlangenleiber, decken das leider durch den Brand ziemlich verzogene, fein modellierte Relief. Der Diskos trägt keinerlei Befestigungsspuren. Dennoch bedeutete er mehr als nur einen Probeabdruck aus einer Metallgußform, da er sich als Grabbeigabe fand, also als Leichenschmuck und Ersatz für das goldene oder silberne Urbild.



Die Gußtechnik selbst tritt uns entgegen in einer ganz hervorragenden Arbeit des freiesten und doch noch gemäßigten Stiles. Als Behälter einer verlorenen, kreisrunden, grifflosen Spiegelscheibe aus Bronze, die im Boudoir einer wohlhabenden Athenerin den Dienst des heutigen gläsernen Toilettespiegels versah — in römischer Kaiserzeit kannte man übrigens auch gläserne Spiegel —, diente eine kreisrunde Kapsel mit senkrechtem, 1 cm hohem Rand und ihr als Deckel die allein in Fig. 23 abgebildete Scheibe (D. 12 cm). Ihr ist ein herrliches Relief aufgenietet. Es zeigt, wie Europa, des Phönix Tochter, eine der unzähligen Geliebten des Zeus, von dem Gott, der bekanntlich für dieses Abenteuer die Gestalt eines Stieres an-

genommen, sich nach dem fremden Erdteil, nach Kreta, entführen läßt. Denn scheinbar bereitet der hier dargestellten Königstochter diese Entführung nicht viel Kummer, sitzt sie eben so sicher wie anmutig, den Oberkörper entblößt, auf dem Rücken des Tieres und hält den Mantel, der den Unterkörper deckt, bis zum Hinterhaupt empor. Durch diese Bewegung wird Haltung und Umriß der Figur anmutig gestaltet, der zarte Körper erhält durch das Faltenrelief des Mantels einen wirksamen Hintergrund, und der Kontur der ganzen Komposition schmiegt sich durch das Gewandstück günstig dem Rund der Scheibe an. Vorzüglich sind neben anderen Einzelheiten Schulter, Hals und Schädel des Tieres modelliert. Weichheit und Reichtum des Reliefs erzielte man allein durch die Güte der Gußform, denn eine Nacharbeit durch den Grabstichel ist kaum erkennbar. Das Alter hat das ganze Stück mit schönster, grüner Patina überdeckt und allerdings zugleich durch Fraß und Wucherung der Oxydation die Oberfläche angegriffen, wenn auch mit wesentlichem Schaden nur im Antlitz Europas.

Diese in Komposition und Ausführung vorzügliche Arbeit des vierten Jahrhunderts wird dem, der in diesen hiermit beendeten Zeilen und zwischen den beigegebenen Abbildungen blättert, leicht belehren, wie die Griechen auch auf dem Gebiet der Kleinkunst von den unbeholfensten Anfängen bis zu einem Meisterstück wie das Spiegelrelief dank herrlicher Begabung ihre Kunst zu vervollkommnen wußten. Der Ueberblick hat, hoffe ich, den Leser davon überzeugt, daß es sich doch lohnt, gelegentlich auch auf einem solchen Nebenpfad wie dem eben zurückgelegten, abseits von der breiten, mit den bekanntesten Werken der Großkunst besetzten Alltagsstraße, an einigen Punkten bei Werden und Leben griechischen Kunstgewerbes etwas zu verweilen.



Fig. 23.



(Fig. 24.) Ansicht des Couven'schen Pavillons auf dem Lousberg.

Ein Couven'scher Gartenpavillon.

Von Stadtbauinspektor Eduard Adenaw.

Auf der südlichen Plattform des Belvedere auf dem Lousberg ist in jüngster Zeit ein kleines Bauwerk errichtet worden, welches für die lokale Geschichte unserer Stadt nicht ohne Bedeutung ist. Wurden auch anfänglich, als die unansehnlichen Trümmerhaufen noch zu ungefügten Massen zusammenlagen, Stimmen dahin laut, daß es nicht angebracht erscheine, überhaupt an dortiger Stelle ein Gebäude zu errichten, so wird jetzt, nachdem die Anlage fertiggestellt ist, wohl niemand mehr das Empfinden haben, daß durch diese eine Beeinträchtigung der schönen Aussicht auf die Stadt stattgefunden hätte, und es wohl keinen Aachener mehr geben, der nicht mit voller Freude an dem Geschaffenen Anteil nimmt. Um aber auch in weiteren Kreisen das Interesse für dies künstlerische Bauwerk zu wecken, dürfte es angebracht sein, über die Herkunft und den künstlerischen Wert des Gebäudes und seiner zugehörigen Teile einige Mitteilungen zu machen.

Schon seit langer Zeit war es bei der Stadtverwaltung bekannt, daß im Garten des Hauses Annuntiatenbach Nr. 22/28 (früher Nr. 20 und Eigentum der Familie Kersten) ein wohlerhaltenes Gartenhaus stand, das als eines der besten Werke des ehemaligen berühmten Stadtarchitekten Johann Joseph Couven angesehen werden mußte. Und wenn auch schon manche hiesige und auswärtige Liebhaber den Versuch gemacht hatten, das Kleinod oder wenigstens Teile desselben an sich zu reißen, so war doch ständig das Augenmerk darauf gerichtet worden, das Bauwerk für die Stadt zu erwerben und so der Allgemeinheit zu erhalten. Nachdem im Jahre 1906 ein Besitzwechsel des fraglichen Wohnhauses stattgefunden hatte, wurden die schon früher gemachten Versuche städtischerseits mit dem jetzigen Hauseigentümer, Herrn Rentner August Kersten, wieder aufgegriffen, und dank seinem freundlichen Engegenkommen und dank dem persönlichen Eingreifen des Herrn Oberbürgermeisters Veltman in die eingeleiteten Verhandlungen ist es gelungen, das Gartenhaus nebst anstoßendem Garten-Einfriedigungsgitter, Treppenaufgang und Wandbrunnen für die Stadt Aachen käuflich zu erwerben.

Im 17. Band der Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins 1895 hat Herr Professor Joseph Buchkremer eine eingehende Beschreibung über die Architekten Johann Joseph Couven (1707–1763) und Jakob Couven (1735–1812) veröffentlicht und u. a. nachgewiesen, daß der erstere der beiden Künstler im Jahre 1737 für Herrn Mantels einen umfangreichen Neubau an Stelle des noch heute stehenden Hauses Annuntiatenbach Nr. 22/28 entworfen hat. Trotzdem der Vertrag über die Ausführung des Neubaues bereits abgeschlossen war, ist diese, soweit das Vorderhaus in Betracht kam, unterblieben. Hingegen weist eine noch erhaltene Zeichnung desselben Meisters (vgl. die ensprechende Abbildung in dem oben angegebenen Band der Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins) und die wenn auch nicht in allen Teilen vollkommene Uebereinstimmung derselben mit dem im Garten des

fraglichen Hauses errichteten Gartenpavillon nebst anstoßender Garteneinfriedigung, Freitreppe und Brunnenschale mit Sicherheit darauf hin, daß diese Anlagen nach dem aufgestellten Entwurfe zur Ausführung gelangt sind. Was die Zeit der Errichtung anbelangt, so muß angenommen werden, daß das Gartenhaus von Couven dem Aelteren erbaut worden ist, da hierfür die außerordentliche Aehnlichkeit speziell der im Innern angebrachten Holzvertäfelungen mit denen in anderen, von demselben Künstler errichteten Privathäusern und ganz besonders mit denen im Wespien'schen Hause in der Kleinmarschierstraße spricht. Ja, man kann wohl sagen, daß man bei den Vertäfelungen des Kersten'schen Pavillons die Hand desselben Arbeiters, denselben Schnitt in der Bearbeitung der feinen Details wiedererkennt, den wir im Wespien'schen Hause so sehr bewunderten, und man möchte zu der Behauptung verleitet sein, daß bei den Schnitzereien des Gartenhauses mit noch größerem Empfinden, mit noch reicherer Erfindungsgabe vorgegangen worden ist, als bei diesen.

Das Gartenabschlußgitter hingegen muß wohl, wenn auch vielleicht unter demselben Meister begonnen, ohne Zweifel von seinem Sohne und Schüler, Jakob Couven, zur Ausführung gelangt sein, wofür die in die Schlagleiste des Gittertores eingemeißelte Jahreszahl 1767 (Johann Joseph Couven starb 1763) spricht. Hierdurch erklärt sich auch vielleicht die teilweise andere Gestaltung des Gitters gegenüber dem ursprünglichen Entwurfe. Zieht man ferner in Betracht, daß das Gitter die verschlungenen Initialen W v B und MED trägt, so wird man nicht fehl gehen, wenn man annimmt, daß das Gitter und die Gartentreppe im Auftrage des nachherigen Besitzers W. von Berg, der das Haus von Mantels erwarb, angefertigt worden ist.

Der Gartenpavillon hat in seinen Außenmaßen eine Breite von 5,31 bezw. 5,72 m und eine Tiefe von 10,52 m und enthält außer einem von außen zugänglichen Kellergeschoß ein an der hintern Seite um eine Stufe und an der vorderen Seite um 12 Stufen über dem Terrain gelegenes Erdgeschoß, sowie einen Dachboden. Im Erdgeschoß befindet sich nur ein Raum von im Lichten 4,44 bezw. 4,76 m Breite und 7,74 bezw. 8,02 m Tiefe, ferner ein schrankartiges Gelaß und ein solches mit der zum Speicher führenden Wendeltreppe. Die vordere Eingangstür liegt in einer nischenartigen Vertiefung, welche die Treppenstufen aufnimmt. Die Außenarchitektur des Gebäudes ist eine möglichst einfache. In der ursprünglichen Gestaltung waren die Mauerflächen als Ziegelrohbau behandelt, während die Gesimse, Fenster- und Türumrahmungen und der giebelartige Aufbau aus Blaustein bestanden. Das Dach war als Mansardendach ausgebildet und mit Schiefern nach englischer Deckungsart gedeckt. Auf den beiden an der Vorderseite neben dem Eingang ausgekragten Konsolen befanden sich keine Büsten, wie solche in der Couven'schen Originalzeichnung vorgesehen waren.



(Fig. 25.) Vorderer Eingang des Pavillons.

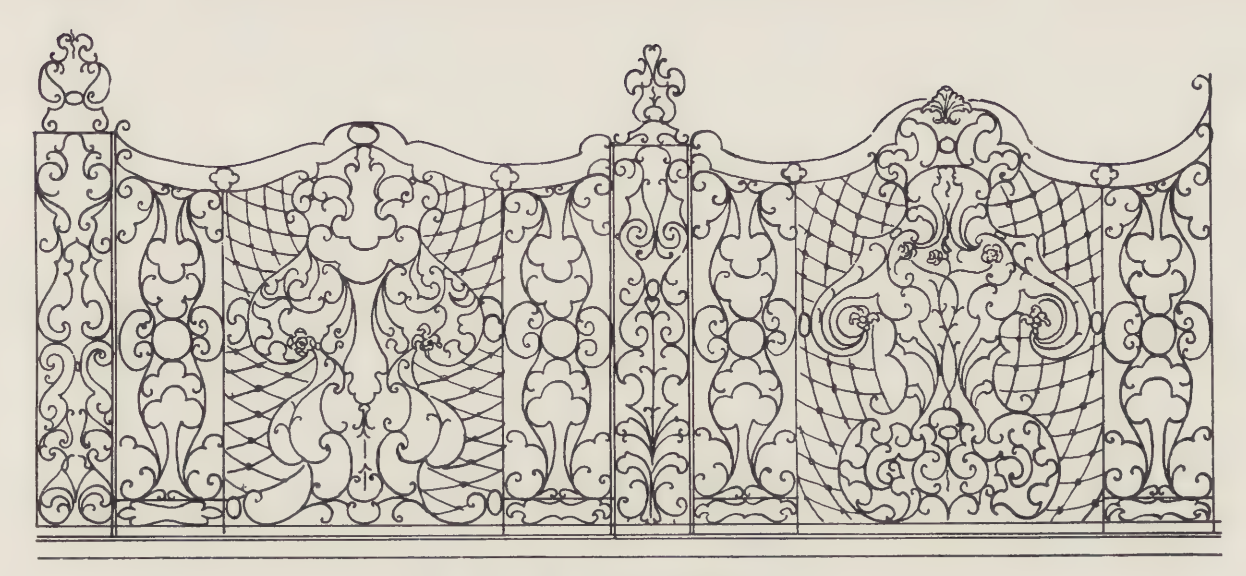
Die Abbildung Nr. 24 zeigt die Gesamtanlage an der jetzigen Stelle nach photographischer Aufnahme, während die Abbildungen Nr. 28, 29 und 30 die Aufnahmen des Gitters und Brunnens an der alten Stelle und Nr. 25 die photographische Aufnahme des vorderen Einganges wiedergeben. Nr. 26 und 27 sind Abbildungen sich gegenüberliegender Seiten im Innern des Erdgeschoßraumes, einmal die Kaminseite mit dem hinteren Ausgang, das andere Mal die Fensterseite mit der vorderen Dreitürenwand. Und hier zeigt uns Couven so recht, wie er es verstanden hat, den Sinn für häusliches Behagen, der damals in Deutschland sich einer hohen Pflege erfreute, zu befriedigen. Frei von verschwenderischer Pracht, aber gediegen im Empfinden und in der Mannigfaltigkeit der Schöpfung finden wir hier das echt künstlerische Können des Meisters gepaart mit einer wahren Virtuosität in der Bearbeitung. Die Eichenholzvertäfelung, die bis zur Decke des Gemaches reicht, wird belebt auf der



(Fig. 26.) Innenraum des Pavillons, Kaminseite.



(Fig. 27.) Innenraum des Pavillons, Dreitüren- und Fensterseite.



(Fig. 28.) Gitter am Couven'schen Pavillon.

einen Wandseite durch einen fein gegliederten Marmorkamin mit geschnitztem Holzaufsatz und einer in Oel gemalten allegorischen Darstellung, auf der gegenüberliegenden Fensterseite durch zwei Konsoltische mit Wandspiegeln und kleinen Gemälden. Ueber den seitlich vom Haupteingang befindlichen, zu den Gelassen führenden einflügeligen Türen sind Supraporten ebenfalls mit allegorischen Darstellungen angebracht. Die beiden nach außen führenden Türen haben reiche Oberlichtfüllungen in geschnitzter Arbeit. Die Decke, die mit einer kurzen Wölbung direkt über der Holzvertäfelung ansetzt, hat reiche Stuckornamente mit einer großen Füllung in der Mitte und vier kleinen Eckfüllungen, welche gemalte Darstellungen enthielten.

Das schön geschmiedete Gartenabschlußgitter, welches den Zweck zu erfüllen hatte, den gegen den vorderen Hof um 1,84 m höher gelegenen Garten abzugrenzen, stand auf einer einfachen Böschungsmauer, der eine breite Freitreppe mit vorgelegter Brunnenanlage vorgebaut war, und auch in diesem Werke der Schmiedekunst zeigt sich die hohe Vollendung, die sinnreiche Empfindung und die handwerkliche Gediegenheit der Schöpfungen jener Zeit.

Nachdem die Stadt Aachen Besitzerin dieses seltenen Kunstwerkes geworden war, trat zunächst die Frage auf, welche Verwendung dasselbe finden sollte. Bei der Wahl einer für die Aufstellung geeigneten Oertlichkeit und bei dem Bestreben, das



(Fig. 29.) Gitter am Couven'schen Pavillon.

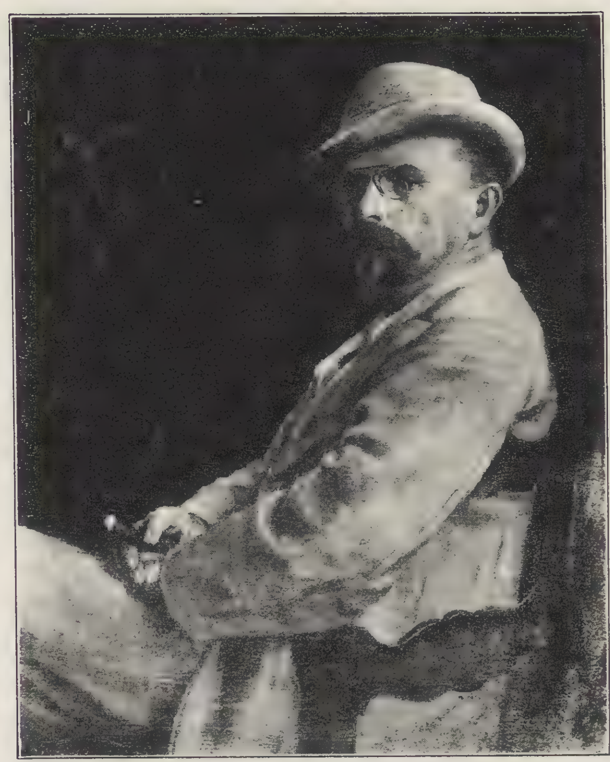
Bauwerk in möglichst unveränderter Weise wieder herzustellen, mußte hauptsächlich Wert darauf gelegt werden, daß sich der Terrain-Höhenunterschied, der bei der ursprünglichen Aufstellung zu der eigenartigen Gestaltung der Gesamtanlage geführt hatte, wieder ergab. Es konnte also nur ein Terrain in Frage kommen, bei dem der Teil vor der Abschlußmauer um die gegebene Stufenzahl tiefer lag, als das Erdreich hinter der Mauer. Nach Prüfung mehrerer Plätze in öffentlichen Anlagen, bei denen die notwendigen Bedingungen zutrafen, hat Herr Oberbürgermeister Veltman die vordere Plattform vor dem Belvedere auf dem Lousberg der Stadtverordneten-Versammlung für die Wiedererrichtung des Bauwerkes in Vorschlag gebracht. Und jetzt, wo das Gebäude an dortiger Stelle gewissermaßen als Zeuge längst vergangener Pracht wieder erstanden ist, darf wohl behauptet werden, daß die Platzfrage in günstigster Weise gelöst ist.

Bei der neuen Aufstellung mußten einige kleine Aenderungen, welche die örtlichen Verhältnisse bedingten, vorgenommen werden. Zunächst erschien es ratsam, die äußeren Ansichtsflächen des Gartenhauses und der Böschungsmauer zum Schutze gegen Witterungseinflüsse mit einem glatten Verputz zu versehen. Ferner ist die Gittereinfriedigung, um die Brunnenanlage in die Achse des Belvederegebäudes zu bringen, und um den Abstand zwischen dem Gartenhaus und einem an der gegenüberliegenden Seite der Plattform projektierten Hallengebäude nicht zu sehr einzuschränken, um ein Feld verlängert worden. Die beiden an den Seiten des Gitters aufgeführten Abschlußpfeiler gehören nicht zu der ursprünglichen Anlage. Hinzugefügt wurden die beiden fehlenden Wasserschalen des Brunnens. Um den Keller des Gebäudes besser nutzbar zu machen, wurde an Stelle des Tonnengewölbes eine glatte Betondecke eingebaut, und endlich konnte das Gemälde im Mittelfelde der Erdgeschoßdecke, das übrigens keineswegs als Original anzusehen oder aber in stümperhafter Weise übermalt war, nicht erhalten werden. Im übrigen sind alle Teile der Anlage so wie bei der ursprünglichen Aufstellung zur Verwendung gekommen, und mit peinlichster Sorgfalt wurde darauf geachtet, daß keinerlei Zutaten oder Aenderungen Platz griffen.

Die Stadt Aachen hat damit zwei berühmten Männern damaliger Zeit, den Erbauern so mancher hervorragender öffentlicher und privater Häuser, an einem der herrlichsten Punkte der Stadt ein würdiges Denkmal errichtet, das den Namen Couven fortpflanzen wird auf die nachfolgenden Generationen, als Vorbild und Ansporn für Kunst und Handwerk.



(Fig. 30.) Brunnen am Pavillon.

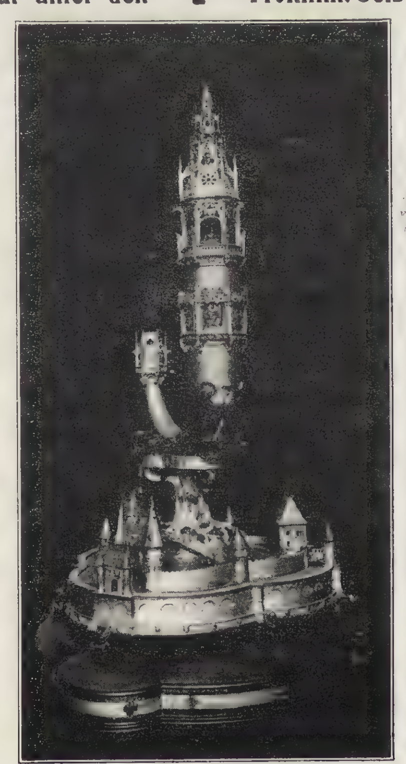


(Fig. 31.) Professor Karl Krauß. Von Kunstmaler Adolf Krebs, hier.

Karl Krauß (1859—1906).

Von Professor Dr. Max Schmid.

Als das erste Heft der Aachener Kunstblätter im Druck abgeschlossen wurde, war er noch unter den Lebenden, dessen wir hier in Treue gedenken, der wackere Bildhauer Karl Krauß (Fig. 31.). Bald darauf trauerten an seiner Bahre Künstler und Kunstfreunde, aber nicht minder ein großer Teil der Aachener Bürgerschaft. Denn wenn Einer, so war Karl Krauß in Aachen volkstümlich geworden, obwohl er kein Sohn der alten Kaiserstadt, sondern ein Münchener Kind war und es allezeit nach Sprache und Gewohnheiten auch geblieben ist. Sein Herz aber hing an Aachen, und darum war er hier so volkstümlich wie nur selten ein Zugewanderter. Es lag auch etwas in seinem Wesen, in seiner Frohnatur, in seiner leicht und herzlich sich anschließenden, sorglosen und lebensfrischen Art, das dem Rheinländer so recht zusagen mußte. Ein Kind des Volkes, ist er immer einfach und urwüchsig geblieben, dabei von unerschöpflicher Herzensgüte und nie versiegendem Frohsinn. Selbst damals, als schon Vorahnungen seines allzu frühen Hinscheidens ihm heimlich schwere Stunden bereiteten, hat er im Kreise der Freunde seinen Humor stets bewahrt. All sein Leid trug er still in sich. Was er denen, die ihm nahe gestanden, gewesen ist, hat kurz nach seinem Hinscheiden der Rektor der Aachener Hochschule, Geheimrat Borchers, kurz und prägnant so formuliert: „An sich selbst dachte er immer erst zuletzt. Den Schwachen helfen, seine Freunde erfreuen, große und schöne Ziele der Allgemeinheit fördern, das war seine Freude, das war seine Lebensaufgabe. Ueber magere Zeiten, die unter diesen Umständen hin und wieder für ihn und die Seinen kamen, halfen ihm seine eigene Genügsamkeit und sein unbesiegbarer Frohsinn hinweg."



(Fig. 32.) Entwurf zu einem Ratspokal.

Hat somit Krauß als Mensch im engeren und weiteren Kreise der Aachener Bürgerschaft sich unaus-

löschliche Erinnerung gesichert, so hat er doch auch als Künstler seiner neuen Heimat ein reiches und schönes bildnerisches Vermächtnis hinterlassen, das in der Praxis, in der Werkstätte herangereift war. Mehr aus Eigenem und aus dem Beobachten von guten Vorbildern als durch akademisches Studium hatte sich Krauß jene vielseitige Kenntnis aller bildnerisch-technischen Vorgänge, jene Gewandtheit verschafft, die ihn befähigte, in jedem Material und auf jedem Darstellungsgebiet sich mit Meisterschaft zu betätigen. Nach kurzer Studienzeit an der Münchener Kunstgewerbeschule hat er lange Jahre im Atelier des Münchener Bildhauers Heß als dessen getreuer, anstelliger und schaffensfroher Gehilfe und Mitarbeiter gewirkt, bis die Berufung an die Aachener Hochschule im Jahre 1888 seine Lehrjahre abschloß.

Hier wurde es dem jungen Meister nicht leicht, zur Selbständigkeit und zu großen Aufgaben zu gelangen. Auch zwang ihn oft die Rücksicht auf seine Familie, großen idealen Aufgaben zu entsagen und der Brotarbeit nachzugehen. Aber auch da war er bemüht, möglichst Vieles und Gutes zu geben (Fig. 32.). So hat er denn in Aachen und seinen Nachbarstädten für manchen Innenraum mit rascher Hand Gelegenheitsdekorationen entworfen und für manche Fassade Figurenschmuck erfunden, der sich stets mit Takt der Architektur einordnete. Seine bescheidene Art und sein künstlerisches Feingefühl hinderten ihn wohl, allzu anspruchsvoll seine Kunst in den Vordergrund zu drängen. Das beweisen unter anderem die im Jahre 1894 entstandenen Figuren an der Vorderfront des Hauses Theaterstraße 6, die er damals für den Bankier Ohligschläger anfertigte. Das beweisen auch die Reliefs an einem Neubau der Hochschule, an dem Institut für Bergbau und Elektrotechnik, die der etwas bürokratisch trockenen Fassade Leben und Würde verleihen. Dankbarere Aufgaben wurden ihm zuteil, als man sein Talent als Grabmalkünstler entdeckte. Etwas von jener unzerstörbaren Heiterkeit, die auch den antiken Grabmalen den schönen Schein schmerzlosen Angedenkens verleiht, war da zu spüren. Ich denke an das zierliche Erinnerungsmal, das er für die Familie Hasenclever schaffen durfte. Viel lieber noch hätte er wohl im Dienste der Lebenden Lebendiges geschaffen, denn das war sein eigenstes Talent, dem es nur an großen und gutbezahlten Gelegenheiten fehlte, um sich glänzend zu entwickeln und ihm einen großen Namen zu verschaffen. Alle seine Bildnisse sind von jener Lebendigkeit und Ausdrucksfrische, die nur der Schnellschaffende bewahren kann, dem nicht im mühsamen Ausfeilen die Unmittelbarkeit des ersten Eindrucks verloren geht. Wer sich der gemütvollen Persönlichkeit des verstorbenen Geheimrat Heinzerling erinnert (er war ja in Aachen wohlbekannt), der wird überrascht gewesen sein, wie unübertrefflich Charakter und Gestalt dieses schlichten, gutherzigen und humorvollen Menschen sich in der von Krauß gefertigten Büste aussprechen (Fig. 33.). Ebenso gut hat Krauß die zurückhaltende vornehme Art des verstorbenen Geh. Rat Intze, seine bei aller Schlichtheit des Auftretens doch unverkennbare geistige Prominenz in jener schönen Büste bis zum Leben täuschend ähnlich wiedergegeben, die heute vor dem Haupteingang zur Aachener Technischen Hochschule auf schlankem Sockel sich erhebt (ausgeführt 1905/06) (Fig. 34.). Aber auch was an Intze's äußerer Erscheinung künstlerisch schön war, die

(Fig. 33.) Porträtbüste des Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. Heinzerling.

(Fig. 34.) Intze-Denkmal. Aachen.

edlen Verhältniſſe des Kopfes im Schmuck des wallenden Bartes und Haares, hat Krauß vortrefflich wiederzugeben gewußt.

Solches Arbeiten nach dem Leben war wohl ſeine eigentliche Freude. Sein geſunder Sinn für



(Fig. 35.) Bildnis des Humoriſten Johannes Claſſen.

Humor ließ ihn daher auch gerne in höchſt charakteriſtiſch beobachteten Skizzen typiſche Aachener Geſtalten feſthalten, ſei es, daß er unter den wackeren Karnevaliſten unſerer Stadt einen der liebenswürdigſten porträtierte (Fig. 35.), ſei es, daß



(Fig. 36.) Erſter Entwurf zum Bakauvbrunnen.

er ſtadtbekannte Würdenträger wie den berühmten „Lennet" mit allen Beſonderheiten in Gang und Haltung täuſchend in Ton nachahmte. Dieſes Verwachſenſein mit Aachener volkstümlichen Anſchauungen ließ ihn ja auch ganz beſonders berufen erſcheinen, im „Bakauvbrunnen" eine alte Aachener Stadtſage zu verkörpern (Fig. 36.). Es war doch für Aachener Verhältniſſe eine bahnbrechende Tat, daß er hier nicht einen jener beliebten kreisrunden Tafelaufſätze mit 2 — 3 Schalen und ein paar ſymmetriſch geordneten, allegoriſchen Figuren nebſt den unvermeidlichen waſſerſpeienden Löwenköpfen produzierte. Vielmehr übertrug er das Geſchäft des Speiens jenem berühmten ſagenhaften Ungeheuer und erfüllte ſo die Grundbedingung jeder Brunnengeſtaltung, daß das Waſſerſpenden zum Leitmotiv der ganzen Kompoſition gemacht werden ſoll. Manche Bedenken, die gegen die Kompoſition geltend gemacht wurden und ſich mehr an den Wortlaut der Sage



als an den Zweck des Brunnes hielten, dürften damit ihre Widerlegung finden.

Für Krauß war damit der Anfang zu großzügiger Tätigkeit gegeben, und seine Freunde hofften mit ihm auf eine schnelle und reiche Ernte und segensreiche Schaffensjahre nach so langem Ringen und Vorbereiten (Fig. 37.). Vor dem Hoesch-Museum in Düren konnten noch 1906 ein paar große dekorative Bronzefiguren von ihm aufgestellt werden, die Vorbereitungen zur Aufstellung des Intze-Denkmals durfte er noch miterleben, dann aber brach jenes Leiden aus, das den Armen allzufrüh niederwarf. Und doch dürfen seine Freunde sich dessen getrösten, daß ihm ein besser Geschick als vielen anderen beschert ist. Denn er lebt nicht nur im Worte und Gedächtnisse weiter. Seine Werke stehen als dauerndes Vermächtnis uns und den künftigen Geschlechtern vor Augen. Sie sind Geist von seinem Geiste, in ihnen lebt für alle Zeiten sein tüchtiges Können und seine heitere Weltanschauung fort. Aachen wird immer dankbar seiner sich erinnern.



(Fig. 37.) Entwurf zu einem Bismarckdenkmal für Hamburg.



(Fig. 38.) Alfred Rethel. Studie zu einem Ritter aus dem Gefolge Ottos III. (Otto III. in der Gruft Karls d. Gr.).

Rethels Handzeichnungen zu den Aachener Rathausfresken.

Von Dr. Wolfgang Arnd.

„Was Rethel schuf, erlangte nur wenig augenblickliche Anerkennung; man wußte noch nicht recht, wie seiner Kunst geistig nahe zu kommen sei. Das bestimmte Streben nach wirklicher wahrer Darstellung wurde ihm nachgerühmt oder vorgeworfen — wie man will. Später kam das Wort über seine Kunst auf, sie sei bizarr, die Charakteristik sei, rücksichtslos gegen die Grundsätze des schönen Stiles und des kunstmäßigen Aufbaues, lediglich ein Ergebnis seiner eigenwilligen Auffassung der geschichtlichen Begebenheiten und Menschen (C. Gurlitt)." Und wieder später hat sich das Urteil über Rethel nochmals, hat sich das ästhetische Werturteil überhaupt gewandelt und gefestigt. An Stelle des schwankenden und starren Schönheitsprinzips ist das innerhalb beliebig gegebener Grenzen konstante, der Steigerung fähige Kriterium des Charakters getreten. Wir verlangen vom Kunstwerke heute nichts Absolutes, keine Vollendung mehr; denn auch das Kunstwerk ist Entwickelungsprodukt, von außerhalb der Person des Künstlers liegenden Bedingungen abhängig. Wir verlangen vom Kunstwerke, daß es innerhalb seines Zeitcharakters Eigencharakter trage, daß es das Produkt einer Persönlichkeit sei. Die „eigenwillige Auffassung", die Rethel seinerzeit großenteils verübelt wurde, wird ihm darum heute allgemein hoch angerechnet.

Das städtische Suermondt-Museum ist in der glücklichen Lage, eine stattliche Anzahl von Handzeichnungen Rethels zu besitzen, von denen ein hervorragender Teil eine Reihe von reichlich 70 Studienblättern zu den Aachener Rathausfresken bildet. Die folgenden zwanglosen Ausführungen wollen im Anschluß an die Kaiserfresken, die in Reproduktion wohl jedem Leser zur Hand sind, auf eine Auswahl jener Einzelstudien hinweisen, — eine

Auswahl, die unter anderem dadurch bedingt ist, daß einerseits die Studien zu den Fresken sich ja nicht vollzählig im Besitze des städtischen Museums befinden, und daß wir andererseits ein nur bescheidenes Anschauungsmaterial bieten können.

Bei der Betrachtung der Studienblätter zum Fresko „Otto III. in der Gruft Karls des Großen" wendet sich die Aufmerksamkeit unwillkürlich auf eine Studie für Karl d. Gr. Wie dieses Fresko-Gemälde, die sinnfällige Projektion einer gewaltigen inneren Vision, wohl nicht nur räumlich an der Spitze der ganzen Reihe der Kaiserfresken steht, so beherrscht die Gestalt Karls den gesamten bildlich dargestellten Vorgang. Cornelius Gurlitt rühmt den Kopf des Kaisers als „ein Riesenwerk an Einfachheit, Größe und Empfindung". Dem fügt Max Schmid in seinem Rethelwerke hinzu: „Wie großartig die Wirkung des Kopfes gesteigert ist dadurch, daß an Stelle der den Kopf bedeckenden Kappe die mauerartig gehaltene Kaiserkrone auf des Kaisers Haupt gesetzt wurde, wird jeder beim Vergleich fühlen." Unsere Studie zeigt den Kaiser in ganzer Figur; der Kopf ist unbedeckt und nur mit wenigen Strichen angegeben. Und doch, – von der Verschmelzung irdischer Majestät mit der Majestät des Todes, die in der Gestalt Karls d. Gr. auf dem Fresko zum Ausdrucke kommt, läßt auch schon diese Studie ein gut' Teil spüren; ein Zeichen für die Intensität und Konstanz der Auffassung. Schwankungen in der Auffassung seiner mehr oder weniger frei geschaffenen Gestalten – in der Folge werden wir Gelegenheit haben, im Zusammenhange hierauf zurückzukommen – finden wir bei Rethel nicht. Von weiteren tief empfundenen Gestalten heben wir vor allem hervor einen dem Eindrucke des Schaurig-Erhabenen fast erliegenden Begleiter Ottos und den nur schweren Herzens die Sachsen-Fahne vor Karl senkenden Krieger (Witttekinds Taufe). Auch bei der endgültig ausgeführten Gestalt des Ritters aus Ottos Gefolge erzielt Rethel gegenüber der feinen impressionistischen Skizze, bei der das Gesicht vom Mantel noch völlig unbedeckt ist, eine Verstärkung der Wirkung; während die Skizze schon ihrerseits gegenüber der größeren Studie auf dem gleichen Blatte eine Stimmungssteigerung darstellt, die durch die straffere Armhaltung bewirkt wird (Fig. 38). Die Studie des Fahnenträgers endlich bringt eine einzig-schöne Verkörperung des getreuen Knechtes, der auch in der Not fest zu seinem Herrn hält (Fig. 39).



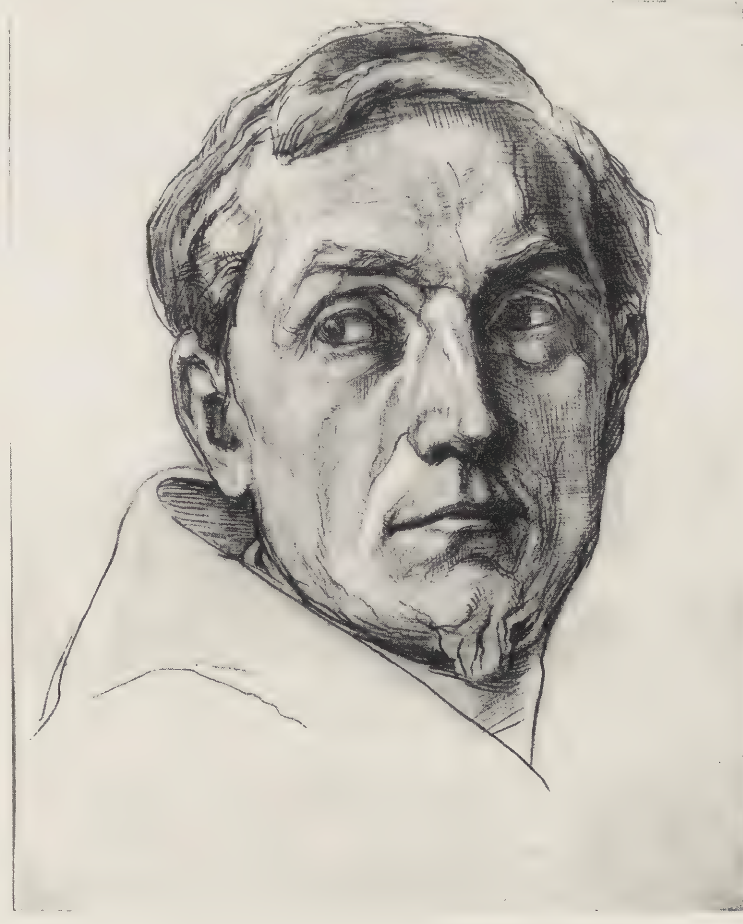
(Fig. 39.) Alfred Rethel. Studie: Fahnenträger (Wittekinds Taufe).

Aus den Studien zum „Sturz der Irmensäule“ greifen wir ein Blatt heraus, das uns Rethel, den Schöpfer großer, von großen Leidenschaften bewegter Gestalten, überraschenderweise als getreuen Darsteller des menschlichen Antlitzes zeigt, auf dem sich minder große Affekte, ja subtible Empfindungskomplexe spiegeln.

Die Irmensäule ist auf Karls Geheiß soeben zu Fall gebracht. Mit bangem Zweifel haben die heidnischen Sachsen diesem Augenblick entgegengesehen. Werden sie für Karls Beginnen büßen müssen, wird den Kaiser der Blitz erschlagen? Doch nichts von alledem; der Götze läßt seiner spotten. Die allgemeine Spannung löst sich in eine spontane Huldigung für den Kaiser aus. Während die Götzenpriester sich mißmutig davonmachen, sinkt die Masse des sächsischen Volkes verehrend vor Karl in die Knie. Nur einer aus der Schar der Sachsen wendet in ungewisser Erwartung den Kopf noch einmal nach dem gestürzten Götzenbilde um: der Götze regt sich nicht. Da trifft ihn aus dem Auge des Sachsen ein Blick voller Haß gegen den ehemaligen



(Fig. 40.) Alfred Rethel. Studie zu einem Sachsenkrieger (Sturz der Irmensäule).



(Fig. 41.) Alfred Rethel. Studienkopf zum Fresko „Wittekinds Taufe“.

Zwingherrn, voller Hohn für den nunmehr Ohnmächtigen, ein Blick, wie er nur eine gefallene Größe treffen kann.

Der Ausdruck dieser interessanten Studie (Fig. 40) ist der Reflex kleinlicher, vielfältiger Empfindungen, während ja aus Rethels meisten ausdrucksvollen Köpfen, wie etwa aus dem eines selbstbewußt dreinschauenden Mönches (Wittekinds Taufe), eine einheitliche und große Empfindung spricht (Fig. 41). Die Gesichtszüge des sich enttäuscht und verärgert abwendenden Götzenpriesters (Studie hierzu in der Nationalgalerie zu Berlin) bilden unseres Erachtens das einzige Gegenstück zum Ausdrucke jenes Sachsen.

Die zahlreichen Studienblätter zur „Schlacht bei Cordova“ und zum „Einzug in Pavia“, sie machen etwa zwei Dritteile der ganzen zugehörigen Sammlung aus, geben uns Anlaß, in Ergänzung einiger schon gelegentlich gebrachter Bemerkungen, von Rethels Arbeits- und Schaffensweise zu sprechen. Was uns zunächst und immer wieder ins Auge fällt, ist die Gewissenhaftigkeit und Energie, mit der Rethel jedweder Gestalt, mag es sich um Karl

den Gr. oder irgend einen seiner Krieger, um Tier oder Mensch handeln, in wiederholten teils ganz figürlichen, teils Kopf- und Hände-, teils Akt- und Gewandstudien nach Form und Gehalt gerecht zu werden trachtet. So möchten wir nur auf die Gruppe hinweisen, die sich auf dem Fresko „Einzug Karls d. Gr. in Pavia" links oben im Hintergrunde um einen Gefallenen schart. Der sich umwendende Lombarde, das klagende Weib, die beiden Träger des Gefallenen und endlich der Gefallene selbst, kurz jede der Gestalten ist in eingehenden Einzelstudien vertreten. Sie führen uns zugleich vor Augen, daß Rethel seine Sicherheit in der Darstellung der menschlichen Gestalt, wie anders auch nicht möglich, dem Studium des lebenden, sich bewegenden Menschen, nicht der toten Gliederpuppe verdankt. Nicht minder große Sorgfalt verwendet Rethel auf den Aufbau der einzelnen Gruppen. Wiederholt können wir das Streben nach klarer Gestaltung der einzelnen Gruppen und somit nach Erhöhung der Geschlossenheit der Gesamtkomposition wahrnehmen. Man vergleiche beispielsweise die Franken, die das rechts vom Torbogen ausgebrochene Feuer löschen, wie sie sich auf dem Entwurf und wie sie sich auf dem Fresko darbieten. Dort eine etwas zerfahrene Anhäufung, hier eine ruhige Gliederung der Gestalten; Form für Form hebt sich von einander ab. Wie sehr aber eine einfache Umgruppierung der Gesamtwirkung zu statten kommen kann, läßt sich an den beiden sich mit Schreckmaske und Speer dem Kaiser entgegenstellenden Mauren, die auf dem Fresko ihre Stellung miteinander vertauscht haben, wohl bemerken. Das Gleiche gilt besonders schlagend von der Gruppe links im Vordergrunde des „Einzuges in Pavia". Dadurch, daß der vor dem Pferde Karls liegende Gefallene weggeräumt, — von rechts nach links gelegt ist, kommen Roß und Reiter, die hier, wenn irgendwo, ein Ganzes bilden müssen, erst zur vollen einheitlichen Geltung.

Bei all' dieser großenteils technischen Gewissenhaftigkeit bleibt für Rethel, wie wir aus seinem eigenen Munde erfahren, die Betonung der schöpferischen Intention die Hauptsache. Etwa drei Jahre vor dem Beginn der malerischen Ausführung der Fresken schreibt Rethel an seinen Bruder Otto: „Was nun mein Kunstwirken betrifft, so kann ich wohl sagen, daß ich um einen Schritt wieder weiter gekommen bin — ich nehme es jetzt ungemein strenge, weniger was die vollendete Ausführung des Details angeht, als wie vielmehr ein entschiedenes Beibehalten und Wiedergeben des ersten Ergusses in meinen Bildern — ich arbeite an einem Kopfe z. B. drei- bis viermal wie es mir augenblicklich klar und deutlich zu sein scheint — es ist dies nicht ein förmliches Uebermalen, sondern vielmehr oft nur mit wenigen Strichen ein belebendes Skizzieren und wieder Zurückführen auf meine erste Empfindung. Daß der Kopf so fertig zu nennen sei, ist nicht der Fall, allein habe ich in geistiger Frische den Kopf in Lebensgröße auf der Leinwand, so ist nachher mit Leichtigkeit die Ausführung der Einzelheiten mit fester Beibehaltung des guten Fundamentes hinzuzufügen." Bei der Aus- und Durchführung eines Bildes erlösche nur zu leicht der künstlerische Funke, und was übrig bliebe, sei nur das Resultat eines nüchternen Rechenexempels. Zwar litte durch das Feuer der Phantasie hie und da die delikate, aber nüchterne Ausführung; „das ist aber kein Verlust im Vergleich zu dem herzerfreuenden Gewinn." Dieses bewußte Streben Rethels, zuvörderst die ursprüngliche Intuition festzuhalten, läßt sich an der Hand von drei das gleiche Motiv behandelnden Rethelstudien aus dem Besitze des städtischen Museums so trefflich verfolgen, daß wir es uns nicht versagen möchten,



(Fig. 42.) Alfred Rethel. Studie: Krieger mit einem Gefallenen.

wenn sie auch nicht den Freskenstudien angehören, auf sie kurz einzugehen. Die Studien stellen einen speerbewaffneten Krieger in bewegter Haltung dar, der mit dem linken Arm den gefallenen, vom Boden gerafften Kameraden haltend, den Kopf halb spähend, halb drohend nach dem Feinde wendet. Zwei von den Studien bringen die Gruppe (Fig. 42). Von dem größeren, schon weiter vorgeschrittenen Entwurf ist nun Rethel offenbar nicht befriedigt gewesen — die Kopfhaltung des Kriegers mochte ihm nicht straff genug erscheinen — und, die Gunst eines guten Momentes ausnützend, wirft er in voller Frische und fliegender Eile eine köstliche, lebensprühende kleine Skizze daneben auf das Papier. Diese, der „erste Erguß", dient sodann als Vorbild für die unter Hinzuziehung des Modells „delikat ausgeführte" Gestalt des Kriegers auf der dritten Studie: eine Illustration en miniature von Rethels Schaffensweise (Fig. 43).

Es erübrigen noch einige Worte über die wenigen restierenden Studien. Es sind nicht mehr als sechs an der Zahl, von denen fünf auf die „Taufe Wittekinds" entfallen. Der „Einzug in Pavia" war das letzte der von Rethel selbst al fresco ausgeführten Gemälde. Der letzte Karton, den Rethel zeichnete, war der zur „Taufe Wittekinds". Die Studien hierzu unterscheiden sich von den zeitlich vorhergehenden äußerlich durch die krause, ungemein belebende Linienführung, in der sie durchgängig behandelt sind. Im Gegensatz dazu weisen die Studien zu den vier ersten Fresken eine häufig peinlich saubere, hin und wieder etwas hölzern wirkende Strichlage auf. Jene jüngere Zeichenmanier, der Rethel in den letzten Jahren seines Schaffens allgemein pflog, wird mit dem beginnenden Wahnsinn Rethels in Verbindung gebracht. Ob mit Recht oder nicht, ob Rethel sich der erregt vibrierenden Linie vielleicht in klarer Berechnung ihrer vorteilhaften Wirkung bediente, das ist eine ohne weiteres kaum zu entscheidende und hier ziemlich müßige Frage. Jedenfalls besteht zwischen den Studien älteren und jüngeren Datums kein Unterschied dem Gehalt nach. Dagegen spräche allein schon jene wundervolle Studie zu Wittekinds Fahnenträger, bei welcher der gestaltende Wille des Künstlers restlos zur Verwirklichung gelangt.



(Fig. 43.) Alfred Rethel. Studie: Krieger.



(Fig. 44.) Professor Albert Baur †.

Professor Albert Baur.

Von Aloys Koerfer, Chefredakteur a. D.

Wenn man eine Galerie der aus Aachen stammenden Künstler und auch derjenigen, die in Aachen gewirkt und geschaffen haben, aufbauen will, so wird ihre Reihe ausgedehnter, als man anfänglich hat übersehen können. Eine große Anzahl von ihnen ist schon in diesen Blättern gewürdigt worden, einzelne, die sich in Aachen selbst der Malerei beflissen, wie Eduard Istas, der mit seinen musikalischen Kollegen Wagemann und von Tyranni Tag um Tag nach Vaals pilgerte, um den jungen Damen, die im Kloster Blumenthal der Obhut der frommen Schwestern vom sacré coeur übergeben waren, die Geheimnisse der Mal- und Zeichenkunst zu entschleiern, Raphael Venth, dessen mit nicht unrühmlichem Erfolge geübte Spezialität die Fahnenmalerei war, und endlich Fritz Thomas, den tüchtigen Porträtmaler, der von den vierziger bis zu den sechziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts die Bildnisse fast zahlloser Aachener Familien und Generationen geschaffen hat, streife ich nur kurz, um dann eines Mannes zu gedenken, der sich würdig Schulter an Schulter neben sein leuchtendes Vorbild Alfred Rethel stellen kann, Albert Baur. Beim Nennen dieses Namens tritt mir das Bild meines heimgegangenen wohlwollenden ältern Freundes wieder in vollem Leben vor das geistige Auge. Ich sehe sie wieder, die hohe ritterliche Gestalt, in der Kraft und Vornehmheit sich paarten, ich schaue ihm wieder in das große blaue Auge, das so hell und doch so gütig aus dem edel geschnittenen Gesichte hervorblickte. Vom Scheitel bis zur Sohle war Baur das Vorbild eines echten Patriziers. Und nicht allein in seiner äußeren Erscheinung, sondern auch in seinem Wesen als Mensch und als Künstler. Die Vornehmheit, die er als Mensch besaß, adelte auch seine Kunst. Raschlebig ist unsere Zeit, und selbst der Beste verfällt baldiger Vergessenheit, Albert Baurs Gedächtnis aber lebt weiter in ungeminderter Frische in den weiten Kreisen seiner Freunde und in denjenigen der Künstlerschaft.

Albert Baur war am 7. Juli 1835 zu Aachen geboren, und zwar stand, wenn ich nicht irre, sein Geburtshaus in der Jakobstraße. Baurs Vater betrieb ein Bankgeschäft, das er von seinen Eltern



(Fig. 45.) Christliche Märtyrer.



und Voreltern überkommen hatte. Schon ziemlich frühe wurde der Sohn der damals einzigen humanistischen Anstalt in Aachen, dem Augustinergymnasium übergeben, das er mit gutem, raschem Erfolge absolvierte. Bereits als Gymnasiast machte sich des jungen Baur hervorragende zeichnerische Begabung bemerkbar, die er sogar in solchen Unterrichtsstunden übte, die an und für sich mit der Zeichenkunst in keinerlei innerem Zusammenhange standen. Ich erinnere mich aus meiner frühen Jugendzeit, daß mein Vater, der als Lehrer der klassischen Sprachen am Augustinergymnasium wirkte, mir ein Blättchen zeigte, auf dem sein Bildnis, wenn auch flüchtig, so doch mit frappanter Aehnlichkeit gezeichnet war. Albert Baur war sein Autor und mein Vater hatte es während einer der Uebung der Verba auf Mi gewidmeten Stunde konfisziert. Obwohl er es jedenfalls nicht für selbstverständlich gehalten hat, daß die Lehrer den Schülern als Modelle dienen sollen, hat er doch an der vortrefflich gelungenen Zeichnung seine helle Freude gehabt. Leider habe ich das Blättchen in seinem Nachlaß nicht mehr finden können.



(Fig. 46.) Amazonenjagd.

Binnen acht Jahren absovierte Baur das Gymnasium, und jetzt kam für ihn eine schwere Zeit, die Berufswahl. Sein Vater hielt es für selbstverständlich, daß der Sohn in sein Bankgeschäft eintreten werde. Aber in dessen Adern pulsierte kein Tropfen kaufmännischen Blutes. Mit derjenigen elementaren Ursprünglichkeit und Gewalt, die den wahren Künstlerberuf verbürgt, fühlte er in sich den unwiderstehlichen Drang, sich der Kunst zu widmen. Man muß sich in die kulturelle Atmosphäre, die über Aachen um die Mitte des vorigen Jahrhunderts lag, zurückdenken, um den energischen Widerstand verstehen zu können, den Baurs Vater den künstlerischen Neigungen seines Sohnes entgegensetzte. Was galt damals ein Künstler? Denjenigen, der die Kunst mit ihren unsichern materiellen Aussichten zum Lebensberuf wählte, betrachtete man, um mich der heutigen Ausdrucksweise zu bedienen, als eine entgleiste Existenz. Während der ältere Baur energisch bei seinem Widerspruche gegen die Künstlerschaft verblieb, weigerte der Sohn sich nicht minder nachdrücklich, Kaufmann zu werden und in dem väterlichen Bankgeschäfte tätig zu sein. Schließlich kam es zu einer Art von Kompromiß. Der Vater verzichtete auf den Eintritt ins Bankgeschäft und bestimmte, daß sein Sohn das akademische Studium ergreifen sollte. Dieser fügte sich scheinbar dem Wunsche des Vaters und bezog, allerdings nicht, um, wie ihm sein Jugend- und Lebensfreund, der spätere Pastor Michels, scherzhaft prophezeit hatte, Theologe zu werden, sondern um sich dem Studium der Medizin zu widmen, die Friedrich Wilhelm-Universität in Bonn. Doch nur kurze Zeit blieb Albert Baur akademischer Bürger der rheinischen Alma Mater. Der

Funke, der durch die Rethelschen Monumental-schöpfungen im Krönungssaale des Aachener Rathauses in seine Brust getragen war, glühte zu mächtig, als daß er hätte erstickt werden können. Endlich gab der Vater seinen Vorstellungen nach, und zum zweiten Male wurde Baur akademischer Bürger, diesmal bei der Kunstakademie zu Düsseldorf am Rhein.

Die Verhältnisse an der Düsseldorfer Akademie waren zur Mitte des vorigen Jahrhunderts nicht die glänzendsten. Schadow begann der Last der Jahre zu erliegen, auch Karl Sohns einst so berühmte Lehrtätigkeit ließ nach; die Gebrüder Müller vertraten die religiös-nazarenische Kunst, für die große Historienmalerei war Jos. Kehren der eigentliche Lehrer, während der geniale Wilhelm Sohn seine Schüler in die echte und tiefe Kunst der Malerei einführte. Kehren selbst hatte wenig Zeit, sich viel um seine Akademie-Schüler zu kümmern. Zunächst hatte er die Erbschaft Alfred Rethels anzutreten, um, nachdem dessen schwach gewordener Hand der Pinsel entglitten war, nach den Kartons und Skizzen des Meisters die unvollendet gebliebenen Schöpfungen im Aachener Rathause zu Ende zu führen, eine Arbeit und Aufgabe, die seine ganze Manneskraft, ja noch mehr als diese in Anspruch nahm. Weiterhin war er mit den beiden Müller und Ernst Deger der Vierte im Bunde, um der Apollinariskirche in Remagen den künstlerischen Schmuck zu geben, der heute noch jeden, der das Gotteshaus betritt, mit Andacht und Bewunderung erfüllt.

Im Jahre 1854 kam Baur nach Düsseldorf. Es war das die Zeit, um welche die alte Düsseldorfer Romantik in den ersten Kampf mit einer herbern und realistischern Auffassung der Kunst und ihrer Vorwürfe eintrat. Baur, der mit der frischen, echten Begeisterung des Jünglings zu der Lehrstätte der Kunst zog, genoß den Unterricht von Wilhelm Sohn als dessen Privatschüler und in gleicher Weise denjenigen Josef Kehrens. Beiden Künstlern hat er vieles zu danken: Sohn die seinem eigenen Wesen so entsprechende Vornehmheit in Auffassung und Darstellung, die jedes der Baurschen Werke kennzeichnet, Kehren die Straffheit und Energie in dem Aufbau der Kompositionen. Des letzten Lehrers spezielles Verdienst ist es auch gewesen, daß er den jungen Akademiker, der, ohne den Antikensaal passiert zu haben, direkt in die Malklasse übernommen wurde, zu bewegen vermochte, daß er den Zeichenunterricht ab ovo wiederholte. Bis zum Jahre 1860 verblieb Baur in Düsseldorf, dann trat er für zwei Jahre in den Schülerkreis Moritz von Schwind's in München. Zwischen Baur und Schwind bestand keine geistige Kommensurabilität. Von Schwind war der geniale Märchenerzähler, der Liebling der deutschen Nation, der so malte, wie es ihm sein Inneres je nach Empfinden und Stimmung, wenn ich so sagen darf, in den Pinsel diktierte. Er war Autodidakt, zeichnete und malte nach seiner Art und kümmerte sich wenig um dasjenige, was man als stilistische Konsequenz bezeichnen könnte. Anders Albert Baur. Bei seinem fröhlichen, rheinischen Temperamente richtete sich in der Kunst gleichwohl sein Blick mit unverrückbarer Energie auf das Große, Dramatische und Malerische. Sein Glaubensbekenntnis ging dahin, daß die großzügig schaffende Kunst auch große und monumentale Vorwürfe verlangen, der historische, religiöse und ethische Gehalt der Komposition in der Auffassung wiederklingen müsse, und daß in der Darstellung Natur und Wahrheit niemals verlassen werden dürfen. Aus dieser eingenommenen Kunstrichtung erklärt sich auch das innerhalb des Baurschen Kunstschaffens so ungemein seltene Vorkommen allegorischer Kompositionen. Diesen Grundsätzen, die seiner spezifischen, künstlerischen Individualität einzig und allein konform waren, ist der Meister sein ganzes Leben hindurch treu geblieben. Das Für und Wider der neuesten Deutung der Aufgaben für die malende Kunst, die den kompositorischen Inhalt des Bildes, ob es sich um eine Historie, eine religiöse Darstellung oder eine Volksszene handelt, als „Anekdote" in die zweite oder dritte Linie zurückstellt und nur Malerei und Farbenwirkung gelten lassen will, ist mir wohl bekannt, dies kann mich aber nimmermehr veranlassen, zu den Werken führender Meister, wie Baur einer gewesen ist, mit verminderter Ehrfurcht emporzublicken.

Als Baur nach zwei Jahren nach Düsseldorf zurückkehrte, begann er aus dem eigenen Innern heraus zu schaffen. Sein erstes Bild, nachdem er seinen künstlerischen Standpunkt erkannt, gewählt und eingenommen hatte, war die Ueberführung der Leiche Otto III. über die Alpen nach Deutschland. Mit dem Karton zu dieser Komposition beteiligte er sich an einer Konkurrenz in Prag. Der Karton wurde von der Verbindung für historische Kunst prämiiert, angekauft und nach ihm das Gemälde bestellt, das im Jahre 1864 vollendet wurde. Mit einem Schlage richteten sich nach diesem durch und durch historisch empfundenen, von kraftvoller Charakteristik getragenen Erstlingswerke die Augen der Kunstwelt auf den jungen Maler, von dem man noch so viel Schönes und Großes erwarten sollte. Von da ab schloß Baur sich in der Darstellung immer enger an die Natur an, während in seiner Komposition und Auffassung stets ein ernster oder heiterer Gedanke zur Geltung kam und im Aufbau in strenger linearer Schönheit entwickelt wurde.

Noch während Baur Otto III. auf der Staffelei hatte, trat er in eine Konkurrenz für die Ausmalung des Schwurgerichtssaales in Elberfeld ein. Es sollte darin eine Szene aus dem jüngsten Gericht dargestellt und in Beziehung mit dem Schwurgericht gebracht werden. Ueber zwölf wetteifernde Kunstgenossen trug Baur den Sieg davon, und durch den Kultusminister von Mühler wurde ihm die Ausführung des fast vierzig Fuß breiten Gemäldes übertragen. In der Komposition erblickt man den Heiland als Weltenrichter, die Guten von den Bösen sondernd. Zur Linken des Weltenrichters erscheinen in lebhaft geformten und scharf charakterisierten Gruppen die von Dämonen verfolgten Laster und Verbrechen: Meineid, Hochverrat, Unzucht und Mord, und als letzter in diesem Knäuel der Verdammten der unbußfertige Schächer am Kreuz. Wie ein Wächter vor dem heiligen Throne steht der Erzengel Michael in voller Rüstung zwischen dem Heiland und den Verworfenen, während zur Rechten durch den Erzengel Gabriel als dem Vermittler der Gnade die durch Engel aufgerichteten bußfertigen Sünder dem Weltenrichter zugeführt werden. Der Karton zu dieser gewaltigen Schöpfung, an welcher Baur während der Jahre 1865 und 1866 schaffte, befindet sich in der Königlichen National-Galerie in Berlin. Das Bild „Christliche Märtyrer" entstand im Jahre 1870 in Düsseldorf und hat den Ruhm seines Schöpfers durch die Welt getragen (Fig. 45). In ihm zeigt sich Baur's künstlerische Eigenart von ihrer schönsten Seite. Die an und für sich mit einem gewissen Naturalismus gemalte lebende Gruppe ist von einem unendlich rührenden und harmonischen Idealismus durchflossen. Die den Mittelpunkt bildende Märtyrin, ein junges, anmutiges Mädchen, umhüllt von weichem weißen Tuche, durch das sich einige purpurne Blutstropfen als die äußeren Zeichen des für den Glauben erlittenen Todes hindurchgesucht haben, ist trotz der Totenblässe des Antlitzes, trotz der für immer geschlossenen Augen die Trägerin des christlichen Gedankens, der von ihr in Herz und Gemüt der bärtigen Sklaven und der leichtgeschürzten Zirkustänzerinnen einzieht. Es war ein gutes und verdienstvolles Werk des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen, daß er dieses Bild, das heute zu den wertvollsten Schätzen der städtischen Galerie in der Düsseldorfer Kunsthalle gehört, im Kupferstich vervielfältigen ließ. Hat er doch dadurch Unzähligen die Gelegenheit zu der Erkenntnis gegeben, daß der geläuterte Idealismus das Höchste ist, was die Vorsehung dem schaffenden Künstler mit auf den Weg zu geben vermag. Zwischen den Märtyrern und den beiden ersten großen Schöpfungen liegt eine Reihe von Bildnissen und dekorativen Kompositionen.



(Fig. 47.) Im Sklavengang.

Schon im Jahre 1866 hatte Baur einen Ruf zur Uebernahme einer Professur an der Kunstschule

in Weimar erhalten, den er jedoch ablehnte, weil er, wie er meinte, um lehren zu können selbst vorerst noch zu größerer Reife und Selbständigkeit gelangen müsse. Als jedoch im Jahre 1872 die Berufung wiederholt wurde, glaubte er sich ihr weiter nicht versagen zu dürfen, und so zog er denn vom Rheine ins Thüringer-Land, in jene Stadt, an der die Ilm ihr niedliches Wellenspiel vorübertreibt. Mit dem festen Vorsatze im Herzen, möglichst viele große Kompositionen zu schaffen, siedelte Baur nach Weimar hinüber. Diese Pläne sind indes nicht zur Wirklichkeit geworden; vielmehr stammt aus der Weimarer Zeit eine größere Zahl von Staffeleibildern mit meist der Antike entnommenen Vorwürfen. Dazu gehören „der junge Poet", „die Amazonenjagd" (Fig. 46), „der Sklavengang" (Fig. 47), ein weiteres ebenfalls heiter aufgefaßtes Motiv aus dem Leben der römischen Haussklaven, „in der Villa", die so ungemein reizvolle Liebes-Idylle im Aachener Suermondt-Museum und andere. In der Charakteristik der Gestalten und des Kulturmilieus bei diesen Bildern offenbart Baur eine so sichere Kenntnis des Lebens und der Gebräuche der klassisch-römischen Zeit, daß dagegen die eine Weile lang so beliebten Belebungen und Ausstaffierungen jener Zeitläufe, wie man sie in den Romanen der Ebersschen Faktur vorfand, nicht aufkommen können. Ich greife nur die in gewissem Sinne in idyllischem Charakter gehaltene Episode „beim Weinmischen im Sklavengang" und den bereits (Fig. 48), angeführten „jungen Poeten" heraus, der auf einer Bank sitzend durch junge Mädchen, die Blumen auf ihn hinabwerfen, in seinem Schaffen gestört wird. Von größeren Geschichtsbildern, die der Weimarer Zeit angehören, sei die von tiefer Empfindung und Leidenschaft belebte Komposition „Otto I. an der Leiche Thankmars" hervorgehoben. Ich betrachte es als einen großen Vorzug dieser Schöpfung, daß Baur aus ihr den historischen oder sage ich besser den kulturellen Hauch, der jene Zeit durchzog, hervorströmen ließ.



(Fig. 48.) Der junge Poet.

In Weimar sammelte sich alsbald um den jungen Meister eine große Zahl hochbegabter Schüler: darunter Ferdinand Brütt, Wichgraf, Wilberg, Cederström und die beiden Gehrts. Karl Gehrts hat in seiner Selbstbiographie aus dankbarer Empfindung heraus der Lehrtätigkeit Baurs mit trefflichen Worten gedacht. Er schrieb: „Dann kam Albert Baur nach Weimar; ihm ging der Ruf voraus, daß er ein ebenso tüchtiger Komponist wie Zeichner sei. Zeichnen und Komponieren tat ich aber fürs Leben gern. Was war natürlicher, als daß ich zu ihm hinübersetzte, und mit mir traten verschiedene andere, denen es ebenfalls nicht gleichgültig war, ob man ihre Flucht nach Aegypten für ein thüringisches Genre oder für ein Stilleben, Tier- oder Architekturstück hielt, in Baurs Malklasse ein. Bei Gussow wurde eben der Hauptwert aufs Malen gelegt, während ...... Baur ...... ja so! Baur war ein nach jeder Richtung anregender Lehrer, der jedem seiner Schüler volle Freiheit in der Entwickelung seiner Eigenart ließ, weshalb denn auch von seinen damaligen 22 Schülern keiner von ihnen weder Baur selber noch einem seiner Mitschüler in der Auffassung oder sonsthin glich, wenn

wir auch alle unseres Meisters Lehrsatz: „Erst kommt die Wahrheit, dann die Schönheit!" aus voller Ueberzeugung anerkannten. Seine Komponierabende gehören mit zu meinen schönsten Erinnerungen aus jener Zeit. Ich besonders habe ihm viel zu danken; vielleicht stand ich ihm etwas näher als meine Mitschüler, weil ich so ziemlich der einzige seiner Schüler war, der sich der Historienmalerei widmen wollte. Hat mich ja doch auch Baur bei Gelegenheit meiner Komposition für den Komponier-Abend „Untergang Zriny's" mit einer beinahe Dreiviertelumarmung den geborenen Historienmaler genannt. Nach zwei Jahren kam dann auch mein zwei Jahre jüngerer Bruder Johannes, denselben Weg stolpernd wie ich, ebenfalls nach Weimar; er wurde ebenfalls Schüler von Baur."

Nicht allein in der Kunst unterwies Baur seine Schüler, er behielt auch ihre allgemeine Bildung im Auge, und mehr als einer von ihnen, der außer seinem spezifischen Talente nur lückenhafte Kenntnisse und kümmerliches Wissen mit auf die Kunstschule gebracht hatte, wurde auch in des Wortes absoluter und eigentlicher Beziehung der Schüler des hochgebildeten, mit reichem Wissem ausgestatteten Mannes. Mit wahrer Begeisterung hingen die jungen Künstler an ihrem Lehrer. Es zeigte sich dies am besten, als Baur, dessen Gemahlin das Sehnen nach der rheinischen Heimat nicht überwinden konnte, sein Weimarer Amt niederlegte und nach Düsseldorf zurückkehrte.

Von seinen zweiundzwanzig Schülern zogen die besten mit ihm westwärts, dem Rheinstrome entgegen. In einem frischen, von feinem Humor durchklungenen Aquarell hat Ferdinand Brütt diesen Auszug geschildert. Im Vordergrunde Baur mit seiner Schülerschar, über ihnen wehte das mächtige Künstlerbanner; im Hintergrunde die sorgsam gegliederte Silhouette der Stadt, aus der ein mächtiger Turm sich emporreckte. Auf dessen Zinne aber erblickte man das Bild eines jungen Mannes, der mit verzweifelnder Geberde die Hände rang. Es war der einzige Baursche Schüler, der in Weimar zurückbleiben mußte.



(Fig. 49.) Die Frauen am Grabe Christi.

Von 1876 ab hat Baur bis zu seinem Ableben dauernd seinen Wohnsitz in Düsseldorf gehabt. Eine ihm angetragene Berufung zum Direktor der Kunstakademie in Kassel lehnte er ab. Sofort nahm er wieder seinen hervorragenden Platz innerhalb der Künstlerschaft und der Gesellschaft ein; freudig begrüßten ihn die Kunstgenossen, an deren Arbeiten im allgemeinen Interesse ihrer Organisationen er mit dem ihn auszeichnenden Feuereifer wiederum teilnahm. Dies sind beredte Zeugen: der Künstlerunterstützungsverein, die deutsche Kunstgenossenschaft und vor allem auch der „Malkasten", dessen Vorstand Baur durch eine lange Reihe von Jahren

angehört hat. Es folgte eine Zeit rüstigsten und erfolgreichsten künstlerischen Schaffens, dem eine Reihe hervorragender, figurenreicher Bilder zu danken ist. Ich nenne davon „die Frauen am Grabe Christi" (Fig. 49), ein Werk, das durch den hohen Ernst seiner Stimmung tiefe Wirkung hervorruft, „die Tochter der Herodias", „die Flucht nach Aegypten" und die große Komposition „Paulus predigt in Rom vor den Vorstehern der römischen Judengemeinde" (Fig. 50). In diesem Bilde hat der Meister die von Paulus ausgehende flammende Begeisterung mit glühender Kraft geschildert. Hochaufgerichtet steht der Apostel da; hinter ihm am Tische die römischen Krieger, deren einer lässig den Griff der eisernen Fessel hält, die sich um den Hals des Gefangenen schlingt. Vor ihm die Judengemeinde, in ihrer Mitte der Rabbi in reichem Priesterornate, zurückgelehnt in seinen Sessel, Skepsis und Ablehnung in dem scharf geschnittenen Gesichte. In der hinter ihm gruppierten Judengemeinde ist der verschiedene und vielfältige Eindruck der Worte des Apostels in geistvoll nuancierter Weise zur Aussprache gebracht. Hier kalte Gleichgültigkeit, dort Trotz, hier sinnende Nachdenklichkeit und drüben der deutliche Ausdruck des Ergriffenseins, der namentlich den zarten Frauen- und Mädchengestalten das geistige Gepräge gibt. Zwischen und neben seinen großen Werken schuf Baur eine ganze Reihe von kleinern und größern Staffeleibildern und namentlich auch Familienbilder und Porträts. Eines der hervorragendsten unter den letztern war das bezüglich Kraft und Tiefe in manchem an Velasquez erinnernde Bildnis des verstorbenen Landgerichtsrates Meulenbergh, eines nahen Freundes des Künstlers. Auch auf dem Gebiete der dekorativen Kunst hat Baur sich betätigt und bewährt. Seine Wandmalereien für Schalke offenbaren den schnellen und scharfen Blick des echten Künstlers in der Erfassung des spezifischen und malerischen Momentes bei der Darstellung jedes Vorganges und jeder Episode.

Als im Jahre 1880 in Cöln bei Anwesenheit des greisen Kaisers der Schlußstein in den vollendeten Dom eingefügt wurde, gehörte auch Baur zu denjenigen Düsseldorfer Künstlern, deren ordnender Hand der Aufbau und die Ausgestaltung einer Abteilung des großen Festzuges übertragen wurde. Ich habe den Zug gesehen und erinnere mich noch sehr wohl der Baurschen Abteilung, in der die alten Cölner Geschlechter heranritten und schritten. Sie war glanzvoll und farbenreich, voll lebendigen Lebens und als Ganzes von einem empfindbaren historischen Grundtone getragen. Ueberall, wo der Zug der Geschlechter herankam, begann das lokalpatriotische Herz der Cölner höher zu schlagen, und Hoch- und Hurrarufe begleiteten ihn, so lange er sichtbar blieb. Eine große Wandfläche des Gürzenichsaales zeigt, von Baurs Künstlerhand festgehalten, diesen Teil des Festzuges.

Bevor ich zu dem großen Auftrage übergehe, den der Kultusminister von Goßler Baur für die Stadt Crefeld übertrug, möchte ich noch auf eines seiner religiös-antiken Gemälde hinweisen, das ich den besten dieser Art zuzähle. Es ist dies die im Jahre 1886 gemalte Tochter des Märtyrers, die von römischen Häschern betroffen wird, als sie trotz des Verbotes in den Katakomben das Grab ihres Vaters schmückt. In dem rührenden Ausdrucke des lieblichen Gesichtes des jungen Mädchens findet sich eine geistige Wahlverwandtschaft mit der Stimmung in den christlichen Märtyrern.

Der Auftrag für Crefeld war für das Textilmuseum der dortigen Kgl. Webeschule bestimmt; in einem Zyklus dekorativer Gemälde sollten in einer Reihe von Hauptbildern bedeutsame Momente aus der Geschichte der Seidenindustrie dargestellt werden. Die gegebene Aufgabe war nichts weniger als leicht, da gewissermaßen malerische Programmusik gefordert wurde. Baur hat sie glücklich gelöst, indem er dem Thema nicht allein interessante, sondern auch künstlerisch lebhafte und fesselnde Momente abzugewinnen wußte. Hervorragend ist auch hier die Sicherheit, mit der Baur jedem der Bilder den historischen Stempel der Zeit, in die der dargestellte Vorgang verlegt ist, aufgeprägt hat: Im ersten: „Kaiser Justinian erhält durch Mönche die ersten Seidenraupeneier" begegnet das Auge in der Dekoration des Saales und in den Trachten dem Stile des byzantinischen Kaiserhofes; in dem zweiten: „Roger II. bringt gefangene Seidenweber nach Sizilien" kommt in dem großartigen kompositorischen Aufbau am Strande die waffenklirrende Zeit der französischen Anjous zur Geltung (Fig. 51); im dritten hat sich die bildliche Darstellung der historisch-logischen Entwicklung der Seidenweberei angeschlossen und zeigt den Besuch des ritterlichen Franz I. von Frankreich und seiner liebreizenden Königin in der ersten Lyoner Seidenfabrik, wo prächtige Seidenstoffe vor ihnen ausgebreitet werden, und in den beiden letzten Kompositionen endlich, der „alte Fritz besucht den Herrn von der Leien in Crefeld" und „Napoleon I. bei Jacquard" ist der Unterschied der beiden, chronologisch so nahe zusammenliegenden und doch von so grundverschiedenem Geisteshauche durchwehten Zeitalter in wirklich klassischer Weise differenziert. In den Crefelder Zyklus hat Baur, um das Ganze in sinniger Weise zusammenzustimmen und zu beleben, entgegen seiner sonstigen Gepflogenheit allegorische Darstellungen eingeflochten (Fig. 52).



(Fig. 50.) Paulus predigt in Rom vor den Vorstehern der römischen Judengemeinde.





(Fig. 51.) Roger II. bringt gefangene Seidenweber nach Sizilien.



Noch eines monumentalen Werkes, dessen Entstehung in die gleiche Zeitperiode fällt, ist hier Erwähnung zu tun. Auch der neue Düsseldorfer Rathaussaal sollte Bilderschmuck erhalten, mit dessen Ausführung mit Fritz Neuhaus und Klein-Chevalier auch Albert Baur betraut wurde. In dem Baurschen Bilde pulsiert die historische Ader am stärksten. Einmal, und zwar im Verlaufe des Jülichschen Erbfolgekrieges, fiel Düsseldorf mit seinem bergischen Hinterlande an das Kurfürstentum Brandenburg. Baur wählte den Moment zur Darstellung, da der ritterliche Abgesandte der Brandenburger das Pergament mit dem roten Adler als Zeichen der Besitznahme an das weiland Bergertor heftete. Mit kraftvoller Haltung lehnt sich der brandenburgische Ritter zu dem mächtigen Torflügel von seinem starkknochigen Pferde hinüber, neben ihm hält mit der kurfürstlichen Standarte das reisige Gefolge, und von der andern Seite schaut eine vielköpfige Zahl von Neugierigen dem geschichtlichen Akte zu. Mächtig und kraftvoll streben Bauwerk und Turm des alten Tores zum Himmel empor; hinter ihnen und hinter der die Stadt umgürtenden Mauer wird das breite Silberband des Rheinstromes sichtbar. Auch in dieser Schöpfung offenbarte Baur seine unentwegte Treue für die malerische Wahrheit und seine, selbst die wuchtigsten Aufgaben meisternde Gestaltungskraft. Außer diesem Hauptbilde schuf Baur noch vier Nischenbilder, in denen er, abermals von seiner sonstigen Art abweichend, die Kunstpflege, den Gewerbefleiß, die Heimatkunde und die Vaterlandsliebe in sinnigen allegorischen Gestalten verkörperte.

Die letzten der Baurschen Monumentalschöpfungen sind die Wandbilder im Treppenhause des Aachener Rathauses gewesen. Dieser Komposition legte er zwei Vorwürfe aus der Geschichte Aachens zugrunde. Der erste führt in die altrömische Zeit zurück und zeigt den Legionär Granus, wie er den aus der Erdspalte hervorsprudelnden heißen Quell auffindet. (Fig. 53.) Das andere Motiv ist der deutschen Kaisergeschichte entnommen: Die Aachener Patrizier und Geschlechter schwören dem Rotbart, daß sie binnen der Frist von vier Jahren ihre Stadt mit Festungsmauern umziehen werden. Der größte Teil dieser Mauer hat, wie ich wohl einschalten darf, bis zum Ende der 70er Jahre des vorigen Jahrhunderts der Zeit und dem Sturme getrotzt, dann mußte er weichen, um der sich mächtig ausreckenden Stadt Raum zu schaffen. Auf dem Barbarossa-Bilde, wenn man es so nennen darf, hat Baur eine Zahl prominenter Aachener Bürger in ausgesprochener Porträtähnlichkeit sozusagen mitwirken lassen, und in seinem Wohlwollen und seiner Freundschaft für mich lud der Meister auch mich ein, ihm einige Male Modell zu sitzen, und so erscheint denn auch meine bescheidene Persönlichkeit in dem Bilde im Ringelpanzer hoch zu Rosse. Nunmehr eine gedrängte Einzelbesprechung der beiden Bilder:


(Fig. 52.) Allegorie auf die Webekunst.

Das erste von ihnen gibt in seinem landschaftlichen Rahmen vollständig den Charakter und die Stimmung wieder, die die Gegend, auf deren Grund die Kaiserstadt Aachen erstanden ist, damals umgab: Wilde Romantik, Fels und Wald. Vor der Wand des Waldes stehen die römischen Legionäre, deren Rüstung und kriegerischer Schmuck sich energisch gegen die große, aber schweigende Natur des Ardennenforstes abhebt. Zwischen rauhen Felsblöcken

ziſcht der warme Sprudel empor; am Rande des ſiedenden Bachs ſteht Granus und hebt die ihm von einem Waffengefährten mit dem kochenden Waſſer gefüllte Schale an die Lippen. In dieſer Kompoſition verſchwiſtert ſich in innigſter Weiſe die energiſch und organiſch ausgeſtaltete figurenreiche Epiſode mit der die Stimmung tragenden einſamen Größe der Waldnatur. Ganz anders aufgefaßt und geſtaltet iſt das zweite Bild. Hier lenkt der Meiſter den Blick des Beſchauers auf einen von glänzendem Gepränge umgebenen lebendig-dramatiſchen Vorgang aus der Geſchichte der alten Kaiſerſtadt. In großer, impoſanter Charakteriſtik ſind die beiden großen Gruppen gegeneinander aufgebaut. Die Heldengeſtalt des großen Hohenſtaufen im kriegeriſch - kaiſerlichen Schmucke umgeben die Großen und Edlen des Reiches, neben ihm ſteht die Lichtgeſtalt der Kaiſerin, eine ſchöne und liebliche Menſchenblume, inmitten dieſer Schar gewappneter Männer. Barbaroſſa ſelbſt blickt mit ernſtem, ſtrengem Blicke auf die ſich vor ihm neigenden Vertreter des Aachener Edelbürgertums. Zwiſchen den Kaiſer und die Abordnung der Patrizier und der Geſchlechter iſt eine Schranke geſtellt, auf welcher der Stadtplan ausgebreitet iſt. Der greiſe Bürgermeiſter beugt ſein Knie und hebt die Hand zum Schwure, daß binnen der Friſt von vier Jahren die Stadt Aachen von Feſtungsmauern umſchloſſen ſein wird. Der tiefe Ernſt und die gewaltige Wucht des Momentes, die man aus den Zügen des Bürgermeiſters lieſt, ſpiegeln ſich wieder und pflanzen ſich fort in Miene und Haltung der Vertreter der Geſchlechter. Mit vollendeter Harmonie umfaſſen die ſtolzen hohen Bauwerke des alten Aachens den in der Darſtellung ſo eminent wahr und lebendig wirkenden geſchichtlichen Vorgang, und in breitem Fluſſe durchſtrömt hiſtoriſche Stimmung das große Werk.

Außer dem für die Aula des Gymnaſiums in Rheine gemalten Bild: „Der heilige Ludgerus predigt den Sachſen“ und ſeinem „Kaiſer Otto I. am Ottenſund“, einem Werke, das in der Kunſtabteilung der Düſſeldorfer Ausſtellung von 1902 an einem Ehrenplatze hing und ſchon am zweiten Tage nach der Eröffnung in Privatbeſitz überging, ſchuf Baur als letztes der Oeffentlichkeit übergebenes Gemälde eine Gefängnisſzene mit hochtragiſchem Inhalte. Das Bild iſt ſeiner ganzen Anlage und Ausführung nach weit moderner als die ſämtlichen frühern Baurſchen Schöpfungen. Vielleicht hat der Meiſter am Abende ſeines Lebens beweiſen wollen, daß auch er in jener Art und Weiſe zu ſchaffen vermöge, die man als abſoluten, modernen Realismus zu bezeichnen beliebte. Man ſchaut in eine Kerkerzelle hinein; vor dem ehrwürdigen Mönche kniet der Verurteilte, deſſen Todesſtunde gekommen iſt. In Todesangſt und Zerknirſchung birgt der junge Italiener ſein Antlitz halb in den Falten der Kutte des Paters, der mit mildem tröſtenden Ausdrucke die Hand auf ſein Haupt legt. Mit vor Weh und Angſt verglaſten Augen ſtarrt ein junges Weib, das, den Säugling im Arme, neben der Türe am Eingange kauert, zu dieſer Gruppe hinüber, im Rahmen der Kerkerpforte aber erblickt man die Gerichtsbeamten in ihren dunklen Roben, die gekommen ſind, den durch Richterſpruch dem Tode Uebergebenen zu ſeinem letzten Gange abzuholen. Durch dieſes, mit kräftigem Realismus gemalte Motiv, klingt gleichwohl tief und eindrucksvoll das echte, tragiſche Pathos hindurch, das nichts gemein hat, mit jener Senſationsmalerei, die mit Blut und



(Fig. 53.) Studie zu einem römiſchen Soldaten.

Schrecken lediglich die Nerven der Beschauer stimulieren will.

Ueber Baurs künstlerische Bedeutung möchte ich mich jetzt, wie folgt, resumieren: Seine Beanlagung und sein Beruf wiesen ihn auf die historische (Fig. 54 u. 55) und die religiöse Monumentalmalerei (Fig. 56) hin, deren Grundzüge auch in den von ihm gemalten Staffeleibildern hervortreten. Gleichfalls war das Reich der Antike, Rom und Italien dasjenige Gebiet, das er gewissermaßen mit der Seele suchte. Waren in seinen, der deutschen Geschichte entstammenden Kompositionen die kraftvollen Gestalten der Krieger, Fürsten und Helden von einer gewissen herben und schroffen Größe, die in innerlicher Harmonie mit der Form und Stimmung der altdeutschen Landschaft stand, durchsetzte seine religiösen Schöpfungen, ich möchte nur auf die Predigt des gefangenen Paulus vor der Judengemeinde in Rom hinweisen, heiliger Eifer und feurige Begeisterung, so goß er über seine der Antike entnommenen Vorwürfe sonnige, Herz und Auge fesselnde Heiterkeit. In dem berühmtesten der Baurschen Staffeleibilder, „christliche Märtyrer", mutet, wie schon ausgeführt, die harmonisch und organisch aufgebaute Gruppe wie ein Ausschnitt aus der Antike an, während das Ganze durchleuchtet ist von dem erhebenden, begeisternden und tröstenden Gedanken des erstehenden Christentums. Als Historienmaler schaute Baur mit tiefergründendem Auge in die Vergangenheit zurück, aus deren dunklem Schatten sich ihm lebensvolle und wahre Gestalten loslösten, die den Geist und die Kultur ihrer Zeit trugen; ihnen gab er in seinen großzügigen Kompositionen warmes und überzeugendes malerisches Leben. Der Grundton seiner sämtlichen Bilder war harmonisch und ideal; Baur liebte das Schöne und Edle, das Starke und Gute und überall das Wahre. So wurde und blieb er in seinen Schöpfungen dasjenige, was der Historienmaler sein muß: der Vermittler zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart, der Mann, der auf die Wandfläche oder die Leinwand mit Farbe und Pinsel monumentale Abschnitte aus der Weltgeschichte niederschreibt. Als Kolorist entwickelte der heimgegangene Meister ebenso viel Harmonie wie Kraft. Seine Farbenskala war im allgemeinen mehr ernst, man kann fast sagen heroisch, als bunt und klingend gestimmt, was indes nicht ausschloß, daß er dort, wo der Vorwurf es bedingte, warme, weiche und leuchtende Farbentöne zu geben wußte. Ich möchte dieses Resumé über Baurs künstlerische Persönlichkeit nicht abschließen, ohne der Genugtuung Ausdruck gegeben zu haben, daß so viele seiner Meisterwerke den Weg in Galerien, Säle und Museen gefunden haben und somit künstlerisches Gemeingut der Oeffentlichkeit geworden sind, und ich spreche anschließend daran die zuversichtliche Hoffnung aus, daß das Museum seiner Vaterstadt, die er mit so treuer Liebe allzeit in sein Herz geschlossen, noch um manche seiner Schöpfungen bereichert werden möge!



(Fig. 54.) Studie.

Ja, Albert Baur war ein echter Aachener vom Scheitel bis zur Sohle. Aachen, seine Geschichte, seine Sitten und seine, heute längst verstorbenen Originale waren ein Lieblingsthema seiner Unterhaltung. Wenn er im Künstlerheim mit einem Landsmanne zusammensaß, flocht er gerne und häufig längere Erzählungen in der heimischen Mundart in das Gespräch. Ich entsinne mich, daß ich ihm, als er seinerzeit als Vertreter der Künstlerschaft eine Antwerpener Ausstellung besuchen mußte, die Geschichten in Aachener Mundart von Dr. Josef Müller zur Reiselektüre lieh, und aus diesem Buche las er seinem Mitkommissar Heinrich Deiters während der Eisenbahnfahrt so lebendig und ausdrucksvoll vor, daß Deiters, ein Münsterscher Westfale, fortan für den „Bamberg" und den „Bastian" einen

wahrhaft schwärmerischen Enthusiasmus offenbarte. Mit Aachen blieb Baur durch sein ganzes Leben in regstem Wechselverkehr; es waren nicht allein die Familienbeziehungen, die ihn dort hinzogen, sondern auch die Liebe zur Heimat, die Liebe zur Vaterstadt. Sehr groß war der Kreis der Freunde, den Baur in Aachen besaß, und wenn der berühmte Künstler in ihn hineintrat, herrschte überall helle Freude. Und mit gutem Grunde, denn der Düsseldorfer Meister war einer der liebenswürdigsten und prächtigsten Gesellschafter; sein Humor war unversieglich, und seine stets gut gelaunte, herzliche Heiterkeit übertrug sich auf diejenigen, die ihn umgaben. Im Kreise der Freunde schwanden vergangene Jahre, man kehrte zur Jugend zurück, und wie ein Kreuzfeuer wurden die Erinnerungen an alte Zeiten und lustige Streiche ausgetauscht. Den Funken zu jener Lustigkeit und Fröhlichkeit aber hatte Albert Baur entzündet.

Mit vielen Aufträgen der größten und ehrenvollsten Art ist Baur während seiner Künstlerlaufbahn bedacht worden, keiner aber, ich weiß es aus seinem eigenen Munde, hat ihm so freudig das Herz erschlossen wie derjenige, der leider auch der letzte gewesen ist, den er ausführen sollte. Als von Berlin die Bestätigung seiner Entwürfe zur Ausmalung des Treppenhauses im Aachener Rathause eingetroffen war, da leuchtete es auf wie Sonnenschein in seinen edlen Zügen. Jetzt war der höchste Wunsch erfüllt, den er in seiner Brust getragen hatte. Sein Jugendtraum war zur Wahrheit geworden: seine Kunst sollte die Nachbarin der gewaltigen Werke desjenigen Meisters werden, dessen Vorbild ihn einst in der Jugend zur Kunst hinübergeführt hatte. Erhabenen Hauptes schritt er daher, noch höher reckte er die noch immer straffe und elastische Gestalt, und als er an das Werk ging, da verjüngte er sich Tag um Tag; er mochte an den Riesen Antäus erinnern, der neue Kräfte fand, wenn seine Füße die heimische Erde berührten. Während seiner Arbeit in Aachen lebte Baur sich vollständig wieder in die Vaterstadt ein; er versammelte die alten Freunde um sich, brachte frisches Leben in ihre teilweise etwas aufgelösten Reihen, und fast regelmäßig fand sich Abend um Abend am langen Tische in Altbayern ein lustiges Konveniat alter Herren zusammen, an dessen Spitze Professor Albert Baur aus Düsseldorf seinen Sitz hatte.

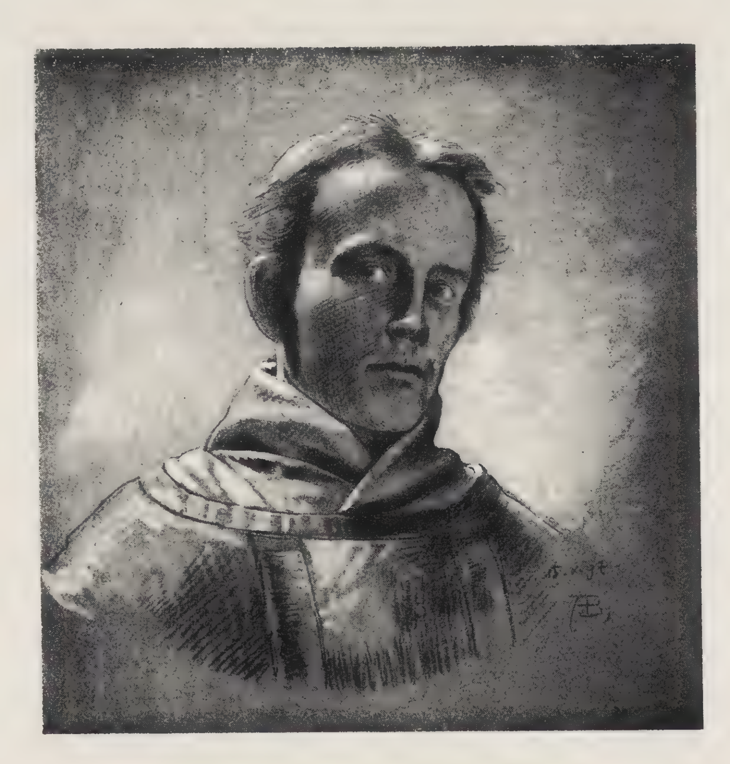


(Fig. 55.) Studie zu einer Edelfrau.

Als Mensch genoß Baur allseitige Hochachtung, Verehrung und Liebe. An der Seite seiner treuen Gattin lebte er in glücklichster Ehe, der vier Kinder entsprossen sind. Der einzige Sohn erwählte den Beruf des Vaters, und sein Name hat heute bereits in der Kunstwelt einen guten Klang. Edelmut, Hochherzigkeit und Güte waren die Kardinaltugenden dieses wahren und echten Kavaliers. Wie kaum ein anderer war Baur treuer, hingebender Freundschaft fähig. Als vor etwa zwei Dezennien der Kampf um die Ausmalung der Kunsthalle im Schwunge war, da war es auch Albert Baur, der aus künstlerischer Ueberzeugung, aber auch als Freund auf das wärmste für seinen frühern Schüler Karl Gehrts eintrat. Dieses mannesmutige Eintreten nötigte dem damaligen Regierungspräsidenten von Düsseldorf die Anerkennung ab: „Herr Professor, Sie sind ein treuer Freund Ihrer Freunde!" Baur war sowohl wegen seiner vornehmen äußern Erscheinung als auch wegen seines reichen, gründlichen Wissens und seiner fortreißenden Beredsamkeit der geborene Repräsentant der Düsseldorfer

Künstlerschaft bei festlichen Anlässen, daheim und draußen. Wie oft habe ich ihn vor erlesenem Kreise sprechen hören. Zuerst im Jahre 1879 anläßlich der Enthüllungsfeier des Corneliusdenkmals bei der Festtafel in der Tonhalle, deren Ehrenplatz der damalige Prinz Wilhelm, unser heutiger Kaiser, inne hatte, und zuletzt vor zehn Jahren, als er bei der 50 jährigen Jubelfeier des „Malkasten" die Glückwünsche der deutschen Kunstgenossenschaft überbrachte. Bei allen festlichen Veranstaltungen der Künstlerschaft betätigte Baur seine nie versagende Hilfsbereitschaft. Bei dem glänzenden Feste, das der Malkasten 1877 für Kaiser Wilhelm veranstaltete, unterstand eine der schönsten und wirkungsvollsten Episoden des Festspieles, der Germanenzug, ihm und seinem Schüler Johannes Gehrts. Durch eine lange Reihe von Jahren war Baur der gewissermaßen selbstverständliche Regisseur der großartigen Malkastenredouten, und ich muß sagen, die stets so milde und gütige Hand hatte bei dieser Gelegenheit unter Umständen auch einen eisernen Griff. Inmitten der Parteiungen in der Künstlerschaft fiel Baur vielmals die Vermittlerrolle zu; die Anhänglichkeit und Verehrung, die er in allen Lagern genoß, waren so groß, daß sein Wort niemals ganz unerhört verhallte.

Rüstig und frisch, wie neu gestählt, kehrte Baur von seinem letzten großen Lebenswerke aus Aachen zurück. Aber schon nagte der Wurm an seinem Marke. Ein tückisches Leiden befiel ihn, dessen augenblickliche Gefahr eine Operation zwar beseitigte, aber von da ab wurde er immer mehr zu einem siechen Manne. Ein tiefes Weh schnitt den Freunden ins Herz, wenn sie ihn als müden Greis vorüberwandeln sahen, ihn, der noch vor wenig Zeit so aufrecht und stattlich dahergeschritten war. Ein letzter Lichtblick war für den verstorbenen Meister die Feier seines siebzigsten Geburtstages, bei dem ihm noch einmal von nah und fern die aufrichtigsten und herzlichsten Sympathien zuflossen, und dann erloschen die Kräfte immer mehr, bis ihn am 8. Mai 1906 ein sanfter Tod aus dem Leben abberief. Wehmut und Schmerz durchzuckten die Brust der Freunde und Kunstgenossen, und denen, die an seiner offenen Gruft standen, zitterte die Hand, wo sie jetzt neben den Lorbeer, der ihm so reich im Leben erblüht war, das Zeichen der Trauer, die Cypresse, niederlegen mußten.



(Fig. 56.) Studie zu einem Geistlichen.



(Fig. 57.) Alfred Rethel. Der Sündenfall. Federzeichnung.

Neuerwerbungen der Rethel-Sammlung des städt. Suermondt-Museums.

Von Dr. Wolfgang Arnd.

Die rund ein halbes Tausend Nummern (300 Originale plus 200 Stiche etc.) zählende Rethel-Sammlung des städtischen Suermondt-Museums ist um fünf interessante Stücke vermehrt worden.

Ihre jüngste Bereicherung verdankt die Rethel-Sammlung Fräulein Karolina Schillings, welche die Güte hatte, eine reizvolle Oelskizze Rethels aus dem Nachlasse Ihres Bruders Leo, des Jugendfreundes Rethels, dem Museum zu überweisen. Der Entwurf stellt zwei Strauchritter in einer Hügellandschaft dar und überrascht durch seine temperamentvolle Farbengebung. Die klare Abendluft, die über der Landschaft liegt, läßt in der Ferne die bestimmt gezogene Silhouette eines Höhenrückens sich von dem halbbedeckten Himmel abheben. Im Vordergrunde machen sich zwei Bäuerinnen schleunigst aus dem Staube. Der große Reiz des Werkchens (Höhe 13,5 cm, Breite 17 cm) liegt, wenn auch die Figuren Hauptsache sind, vornehmlich in der herbfrischen Naturstimmung, die es dem Beschauer übermittelt. Nach einem auf der Rückseite angebrachten Vermerk von der Hand Schillings' ist der Entwurf ein Geschenk Rethels an seinen Jugendfreund und stammt aus dem Jahre 1839. Ueber die Entstehung der Skizze weiß Max Schmid das Folgende zu berichten: „Leo Schillings, ein geschickter Dilettant, malte gerade an einem Entwurfe, der nicht glücken wollte. Rethel tadelte manches, nahm schließlich selbst den Pinsel und setzte den Himmel ins Bild. So – meinte er – so malten „die Alten" die Lüfte. Da Schillings aber auch erfahren wollte, wie „die Alten" Figuren malten, so arbeitete Rethel eifrig weiter und hinterließ schließlich den Entwurf fertig dem erfreuten Freunde." Andererseits bemerkt Schmid, „daß in Rethels Nachlaß sich eine Zeichnung findet, welche

die gleiche Szene darstellt, und vermutlich vor dieser Farbenskizze entworfen ist, die danach wesentlich später zu datieren wäre.“

Das Entstehungsjahr zweier Zeichnungen biblischen Inhalts steht durch Rethels eigenhändige Datierung und Signierung fest. Auf der Bleistiftzeichnung vom Jahre 1839 (Höhe 20 cm, Breite 18,5 cm) kniet Gottvater hoch auf Bergesgipfel und breitet segnend die Arme weit über Berg und Tal aus (Fig. 58).

Reichhaltiger an Gegenständlichem und nicht ohne Eigenart der Auffassung ist eine Darstellung des Sündenfalles. Um den Stamm des Baumes, „von dem ihr nicht essen sollt“, windet sich der Drachenleib der Verführerin, Schultern und Kopf sind mit einem Kittel bedeckt, aus dem das Zerrbild eines menschlichen Antlitzes lugt. Unter dem Baume steht in voller Reife Eva. Sie hat den einen Arm schmeichelnd um den Nacken des auf einem Baumstumpfe sitzenden Adam gelegt und bietet ihm die verbotene Frucht, eine schöne, große Feige, an. Der Baum der Erkenntnis trägt nämlich Feigenblätter und -Früchte. Der jugendliche Adam weist zwar mahnend mit der Rechten gen Himmel; der kindlich-hingebungsvolle Blick, mit dem Adam zu Eva aufschaut, scheint indes nicht dafür zu sprechen, daß er auf das gefährliche Spiel sich nicht einlassen wird. Um das erste Menschenpaar tummelt sich allerhand Getier, von dem besonders die drolligen Kaninchen wenig mit naturgeschichtlichen Kaninchen gemein haben. Im Hintergrunde, außerhalb des Gartens Eden, erhebt sich, erstarrten Riesenwellen gleich, ein unwirtliches Felsengebirge. Die sorgfältig durchgeführte Federzeichnung (Höhe 27 cm, Breite 36 cm) trägt außer dem Monogramm Rethels die Datumsangabe: „den 4. März 1841“ (Fig. 57).



(Fig. 58.) Alfr. Rethel. Gottvater segnend. Bleistiftzeichnung.

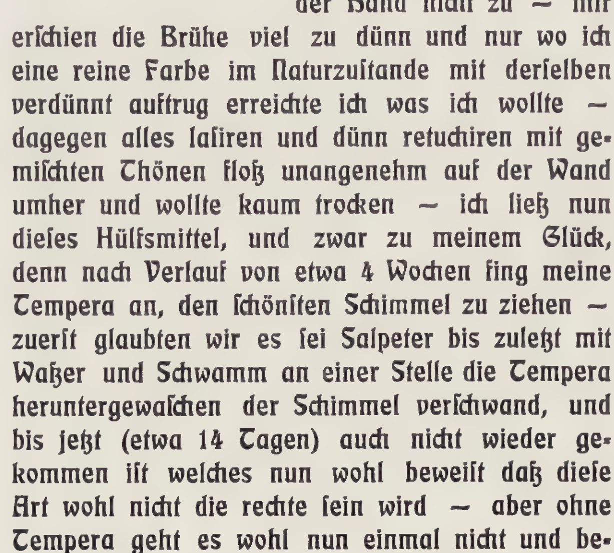
Die wenig bekannte Tatsache, daß Rethel ein ausgesprochenes Talent zum Karikaturenzeichnen hatte, offenbart sich in einer Karikatur aus Rethels Frankfurter Zeit (Höhe 20 cm, Breite 26 cm). Von schärfster Beobachtungsgabe zeugt besonders die sprechend wiedergegebene Kopfwendung des ungeduldig wartenden Droschkenkutschers (Fig. 59).

Schließlich erwarb das Museum noch ein längeres Schreiben Rethels an Ed. v. Steinle, das hauptsächlich Aufschlüsse über die Technik gibt, die Rethel bei dem — zuerst in Angriff genommenen — Fresko „Otto III. in der Gruft Karls des Gr.“ anwandte. Der Brief gelangt nachfolgend zum ersten Male hier zum Abdrucke:

Aachen den 27. Septbr. 1847.

Lieber Steinle!

Zunächst meinen besten Gruß und die Voraussetzung, daß diese Zeilen Sie und die werthen Ihrigen im erwünschten Wohlsein antreffen möge — dann, das Bekenntniß daß eine materielle Zunftangelegenheit leider der directe Grund dieser Zeilen sein muß, wobei ich jedoch voraussetze daß mein bisheriges Stillschweigen im lieben deutschen Hause nicht so sehr zu meinem Nachtheil ausgelegt ist worden — nach Geschriebenem darf man uns in keiner Weise wohl beurtheilen —. Darum zur Sache; im Verlauf meiner hiesigen Arbeit habe ich an einem Theile derselben welcher uns (ich und Klar) hinlänglich ausgetrocknet erschien versucht zu temperiren und zwar nach der bekannten Art mit Eigelb und Eßig, zweimal das leere Ei mit Eßig gefüllt zum Eigelb — die Wahrheit zu gestehen sagte mir die Weise schon unter der Hand nicht zu — mir erschien die Brühe viel zu dünn und nur wo ich eine reine Farbe im Naturzustande mit derselben verdünnt auftrug erreichte ich was ich wollte — dagegen alles lasiren und dünn retuchiren mit gemischten Thönen floß unangenehm auf der Wand umher und wollte kaum trocken — ich ließ nun dieses Hülfsmittel, und zwar zu meinem Glück, denn nach Verlauf von etwa 4 Wochen fing meine Tempera an, den schönsten Schimmel zu ziehen — zuerst glaubten wir es sei Salpeter bis zuletzt mit Waßer und Schwamm an einer Stelle die Tempera heruntergewaschen der Schimmel verschwand, und bis jetzt (etwa 14 Tagen) auch nicht wieder gekommen ist welches nun wohl beweist daß diese Art wohl nicht die rechte sein wird — aber ohne Tempera geht es wohl nun einmal nicht und be-



sonders bei mir als einem Anfänger im Fresco-malen, darum ist meine Bitte an Sie lieber Steinle mir aus dem reichen Schatz ihrer Erfahrung, zu dem noch die berathenden Stimmen unserer übrigen Freunde und Colegen dort, das ihrige hinzuthun können, mir eine andere Art Tempera zu verrathen und mir solche baldigst mitzutheilen, denn in 14 Tagen gedenke ich mit meiner Grabscene fertig zu sein, und habe alsdann, falls die Klugheit mir nicht räth das Retuchiren bis zum nächsten Jahr zu laßen, große Lust das Bild ganz zu vollenden. — Sie sehen aus diesem nun daß ich die Hände nicht in den Schoß gelegt habe, und hat mir dies scharfe Arbeiten außer meinen künstlerischen Resultaten auch den Vortheil gebracht daß ich damit ein starkes Heimweh nach Frankfurt betäuben konnte. Ich glaube mit meiner Arbeit, bei mäßigen Ansprüchen mich zufrieden erklähren zu dürfen — auch fängt die Sache an den Hiesigen zu gefallen, wobei ich es wohl als ein Glück bezeichnen muß daß die Malerei gerade mit diesem Bilde begann indem es wohl eines der dankbarsten sein dürfte obgleich schwer, sehr schwer, fortwährend in dunklen Thönen zu arbeiten z. B. 2 Pfund dunklegrüne Erde ist schon darauf gegangen 1 Pfund dunkle Terasiena etc dabei eine Maße von Détail — täglich 4—5 Paletten, und endlich der Lichteffect — dabei nichts weniger als günstiges Wetter — genug, mein Bild wird fertig — auch Scitze und Pause mußte ich hier noch machen; nur so konnte ich es aber auch hier aushalten — die wahrhaft schöne Umgegend abgerechnet ist hier wenig was künstlerisch anzuregen im stande ist — dazu als Maler ganz allein zu stehen, ich, der ich in dieser Hinsicht so sehr verwöhnt wurde aus dem lieben seltenen Kunstkreise in Sachsenhause herausgerißen und hierher zwischen al den Färber und Nadelfabricanten geworfen und zwar für lange Zeit — ich habe hier erst recht meine Kunst lieben gelernt — es ist gut daß das Papier hier zu Ende geht, sonst würde ich eine Stimmung verrathen die nicht ganz zu meinem Barte paßt. Nun adieu lieber Steinle einen schönen Gruß an Ihre werthe Frau an Veith, Ballenberger, v. Stralendorf und die Uebrigen u. die Bitte um einen baldigen Brief.

Ganz der Ihrige

Alfr. Rethel.

Einen schönen Gruß auch von Klar.



(Fig. 59.) Alfred Rethel. Karikatur. Bleistiftzeichnung.



(Fig. 60.) Fries und Bekrönung des Kamins.

Ein Kamin aus dem Jahre 1559.

Von Stadtbauinspektor Eduard Adenaw.

Die Stadt Aachen hat durch Vermittelung eines Frankfurter Antiquitätengeschäftes einen Steinkamin erworben, der wegen seiner interessanten Formen und seiner vorzüglichen Erhaltung einer Beschreibung in diesen Blättern wert erscheint.

Gehören schon gut erhaltene Kamine aus der Blütezeit der Renaissance zu den Seltenheiten, so darf es erst recht als ein glücklicher Fund bezeichnet werden, wenn es gelungen ist, einen Ueberrest, der Zeugnis von einer künstlerischen Schöpfung der heimischen Kunst der großen Epoche des 16. Jahrh. ablegt, in den Besitz der Stadt zu bringen.

Wie aus einem Auszuge eines in französischer Sprache verfaßten Kataloges aus dem Jahre 1866 über die Antiquitäten und Seltenheiten des 13.—19. Jahrhunderts, welche die Sammlung des Architekten Louis Minard - van Hoorebecke in Gent (Gand, Imprimerie de J. S. van Doosselaere, rue St. Georges) umfaßt, hervorgeht, stammt der Kamin ursprünglich aus einem alten Schloß in Geilenkirchen und ist dem genannten Sammler durch Monf. Bénoni-Verhelst überliefert worden. Troß eingehender Informationen ist es dem Verfasser dieses Artikels bisher nicht gelungen, sichere Anhaltspunkte dafür zu gewinnen, aus welchem Schlosse der Kamin herrührt, und es kann daher vorläufig in den nachfolgenden Zeilen und durch die beigefügten bildnerischen Darstellungen nur eine kurze Erläuterung des uns überkommenen Denkmals gegeben werden.

Es kann wohl nur die ehemalige Burg, jetzt Ursulinerkloster und Amtsgericht, gemeint sein. In der Jülicher Fehde (1543) wurde diese Burg und die halbe Stadt durch Brand zerstört. Erstere war damals im Besitze des Herrn von Harff und wurde später wieder aufgebaut. 1802 verkaufte Ludwig von Harff die Burg an Joseph Kux, der das neue Wohnhaus darauf errichtete. Auf Kux folgte Max Flemming, und nach diesem wurden 1855 die Gebrüder Reinartz Eigentümer. Sie verkauften 1857 die Burg an die Ursulinerinnen.

Der Kamin hat in seinen Außenmaßen eine Länge von 2,75 m, eine Tiefe von 0,80 m und eine Höhe von 2,94 m. Er ist aus rotem Sandstein gefertigt, der dem Eifeler Sandstein ähnelt, nach der Beschreibung in obigem Katalog jedoch aus Gothland, einer in der Ostsee südöstlich von Schweden gelegenen Insel, stammt. Daß das Material zu dem Kamin so weit hergeholt worden ist, läßt darauf schließen, daß der Verfertiger die Absicht hatte, etwas besonders Wertvolles zu schaffen, da doch schon die Kosten für das Steinmaterial zumal bei den damaligen Transport-Schwierigkeiten erhebliche gewesen sein müssen. Auf zwei durch vorgelegte Halbsäulen verstärkten Wandpfeilern, die

auf nachträglich hinzugefügten Blausteinsockeln stehen, sind kräftige Konsolen aufgesetzt. Diese sind nach vorne ausgekragt und tragen den Aufbau. Ein Aufsatz mit reicher Bekrönung bildet den oberen Abschluß.

Sprechen schon die feinen Profilierungen an den Pfeilern und Säulen des Unterbaues und am Oberbau für das gediegene Empfinden des ausführenden Künstlers, so zeugen die schönen Verhältnisse und die zierlichen Blatt- und Bildwerke dafür, daß der Verfertiger die heitere Dekorationslust der damaligen Zeit mit der Schönheit des Stiles zu verbinden wohl verstanden hat. Das Detail der vorgelegten Halbsäulen entspricht der Frührenaissance; der Schaft ist durch drei Ringe umgrenzt, von denen der oberste kurz unter dem Kapitäl sitzt. Zwischen der knolligen Basis und dem untersten Ring und zwischen diesem und dem zweiten zeigt der Schaft Ausbauchungen, die durch fein geschnittenes Blattwerk geziert sind; der obere Teil des Schaftes ist glatt und nur durch wenige Kannelüren unterbrochen. Die Postamente der Säulen, die mit ihren oberen Abschlußprofilen über die entsprechenden Profile der dahinterliegenden Wandpfeiler greifen, zeigen Medaillons mit Köpfen und darüber Blätterzweige. Die Kapitäle sind in frei korinthisierender Weise ausgebildet. Die Kragsteine sind mit Blattwerk geschmückt und zeigen in den Hohlvoluten Köpfe, die sich in Blätter auflösen.

Der Aufbau, welcher eine rechteckige Form hat, ist ein köstliches Werk damaliger Zeit und zeichnet sich durch große Schärfe aus. Ein unteres und ein oberes Gesims mit scharf geschnittenen Blättern schließt ihn ab. Reizvoll wirken die auf den Ecken und an der Wand angebrachten und von Engelsköpfchen getragenen Halbsäulchen, die wieder wie die unteren tragenden Säulen ausgebauchte und mit Blattwerk verzierte Schäfte haben. Die seitlichen Flächen zwischen den Halbsäulchen haben als Schmuck Kränze erhalten; durch diese sind Köpfe vorgestreckt, die gleichsam als neugierige Beschauer die Vorgänge im Raum beobachten.

BACCHUS (:) IST DISSER GEN̄AT ALLEN VOLLEN WOL BEKANNT 1559 ist die Ueberschrift des Frieses, der die Vorderfläche ziert. Welche unbändige Lebenslust und welche Freude spricht aus dem Triumphzug! Bacchus, der Gott des Weines, thront auf einem mit Verdeck versehenen Wagen, der gezogen wird von zwei Kentauren. Nicht fehlen dem Sohn des Zeus die bekannten Attribute, die Stirnbinde und der Thyrsusstab. Winzer, Krugträger und Bacchantinnen, bekränzt mit Wein und Epheu und mit Fackeln bewaffnet, umtanzen ihn. Der Zug bewegt sich zum frohen Trinkgelage. Dem Triumphzuge voraus, auf einem niedrigen und von einem übermütigen jungen Pferd gezogenen Karren, das wohlgefüllte Weinfaß, aus dem schon während der Fahrt ein Labetrunk gezapft wird; ein Jüngling, der auf dem Fasse steht, hält die mit Kanne und Krug gezierte Fahne. Der obere Aufsatz endlich wird durch eine durchbrochene Bekrönung von drei Geländersäulen gebildet, zwischen welchen zwei Engel knieen, die einen Kranz halten, und vervollständigt den Schmuck des Kamins.



(Fig. 61.) Rechte Schmalseite des Kamins.

Die Rückwand des Kamins ist mit gebrannten Tonplatten ausgekleidet gewesen, welche auf dunkelbraunem Grunde springende Löwen in gelber Farbe und auf den Ecken ein Muster zeigen, das sich in der Zusammensetzung zu kreisartigen Rosetten ergänzt. Ob diese Platten, die ebenfalls erhalten sind, den ursprünglichen Hintergrund gebildet haben, dürfte jedoch fraglich erscheinen.

Herr Oberbürgermeister Veltman, dem in erster Linie der Dank aller Kunstfreunde dafür gebührt, daß dieses interessante Kunstwerk in den Besitz der Stadt Aachen gelangt ist, hat über dessen Verwendung bereits Bestimmung getroffen. Bei der soeben vollendeten Wiederherstellung des aus dem Mittelalter stammenden Ponttorgebäudes, das ohnedies als Sammelstätte für heimische Gegenstände längst vergangener Zeiten in Aussicht genommen ist, hat der Kamin im großen Saale des Obergeschosses Aufstellung gefunden. Und so wird er aller Voraussicht nach, wenn nicht höhere Gewalt ihn zerstören sollte, auch den nachfolgenden Generationen erhalten bleiben.



(Fig. 62.) Renaissance-Kamin.



(Fig. 63.) Ernst Paul. „An der Tränke."

Bericht über die Tätigkeit des Museums-Vereins im Jahre 1907.

Von Museumsdirektor Dr. H. Schweitzer.

Der Museumsverein bot auch im Jahre 1907 seinen Mitgliedern eine Fülle von Kunstgegenständen aus den verschiedensten Kunstgebieten. Zu der üblichen wechselnden Ausstellung kamen eine größere Anzahl von Sonderausstellungen verschiedenster Art. Auch die Verlosung sowie das erstmals erschienene Jahresheft der „Aachener Kunstblätter", die beide als Prämien für die Mitglieder bestimmt waren, fanden großen Anklang.

Von Sonderausstellungen ist im Januar die der „Société internationale des aquarellistes" zu nennen, bei der die Namen Bourget, Decouchy, Delestre, Desmoulin, Homo, Lemaitre, Lomer, Mathewson, Maufra, de Melvizes, Olivier, Osterlind, Russel, F. und L. Scheidecker und Sureda vertreten waren.

In den Februar fielen die Kollektion der Vereinigung Düsseldorfer Künstler 1904, der die Herren A. Baur, W. Degode, W. Fritzel, P. Greeff G. Grobe, G. Hacker, W. Hambücken, J. Juß jr., H. J. König, C. Murdfield, F. Schmidt und A. Schlüter angehören, sowie graphische Arbeiten skandinavischer Künstler. Herr Gerichtsassessor Dr. Cadenbach hatte die große Liebenswürdigkeit, eine Kollektion Stickereien, Spitzen und andere Handarbeiten, sowie Photographien von Mexiko zu einer Ausstellung im weißen Saal herzuleihen. Herr Assessor Dr. Cadenbach hatte die Gegenstände bei einer Reise in Mexiko selbst gesammelt; für sein liebenswürdiges Entgegenkommen sei ihm hierdurch an dieser Stelle der besondere Dank ausgesprochen.

Die Mitglieder des Cronberger Künstlerbundes: E. Cosomatti, R. Gudden, R. Hoffmann, P. Klimsch, J. Kowarzik, J. Nussbaum, A. Oppenheim, O. Roederstein, H. Völcker und Heinrich Hermanns-Obercassel bei Düsseldorf folgten im März, außerdem hatten österreichische Künstler graphische Werke und Frl. L. Distelmann-Hamburg Stickereien ausgestellt.

Der April brachte italienische Landschaften aus dem künstlerischen Nachlaß von Ludwig Neuhoff-Düsseldorf. Der weiße Saal vereinigte die anläßlich eines Preisausschreibens eingegangenen Entwürfe zu einem Plakat für die „Handwerkerausstellung Aachen 1907." Im Parterregeschoß fand eine Ausstellung photographischer Aufnahmen hiesiger Amateure aus der Eifel statt, an denen sich die Herren E. Charlier und Charlier jun., J. Derichs, A. Kampf, L. Lipkens, Landgerichtsrat Mayer, M. Moeller, L. Pinagel, A. Reumont und C. Struben beteiligten. Die Ausstellung fand einen außerordentlichen Anklang, wie schon die große Zahl der Besucher 5250 zeigt. Es war der lebhafte Wunsch aller Kunst- und Naturfreunde, daß die genannten Herren noch öfters solche vortreffliche Proben ihrer Kunst im Museum ausstellen möchten.

Im Mai waren besonders die Kollektionen von J. G. Dreydorff-Knocke, J. Hahn-München und E. Hardt-Düsseldorf beachtenswert.

Hierauf folgten im Juni die Landschaften von J. Bernardi-Düsseldorf und G. Grobe-Düsseldorf, Bronzen von A. Hagen-Düsseldorf, sowie die Radierungen von S. Laboschin-Breslau, im Juli eine Kollektion von Aquarellen und farbigen Zeichnungen von Professor F. Hein-Leipzig und die Gesamtausstellung der Verbindung Düsseldorfer Künstler, die die Künstler A. Bertrand, R. Bloos, J. Hansen, R. Klingen, H. Krings, A. Kruchen, J. Kohlschein, J. Lindenmann, J. Müller-Volxheim, W. Ophey, E. Paul, C. Plückebaum, A. Reibmayr und H. Ritzenhofen umfaßte. Zugleich waren die auf das Preisausschreiben eingegangenen Entwurfsmodelle zum Brunnendenkmal des wehrhaften Schmiedes und die Konkurrenzentwürfe zu einer Ehrenurkunde für die Handwerksausstellung ausgestellt. Das lebhafte Interesse, das diese Konkurrenz überall fand, ist am besten durch die Zahl der Besucher, 5777, bewiesen.

Der August brachte Plastiken von Karl Burger, Lehrer der Kunstgewerbeschule, hier, Radierungen von K. Kollwitz-Berlin und Mac-Laughlan-Paris, sowie alte italienische Stickereien und slavische und griechische Stickereien und Spitzen, während im September hauptsächlich die Radierungen von E. Bejot-Paris und Kleinkunst von Frau A. Weber-Petsche-München erwähnenswert sind.

Während des Oktobers waren Landschaftskollektionen von F. von Wille-Düsseldorf und von A. Holler-Crefeld, sowie Tierbilder von E. Meißner-München, ausgestellt.

Vom 4.—16. November war das Museum wegen Reinigung geschlossen, darnach wurden die für die Verlosung bestimmten Kunstgegenstände ausgestellt, worauf die Ziehung gegen Ende des Monates erfolgte. Die Wahl unter verschiedenen Gegenständen innerhalb einer Gewinnklasse stand den Gewinnern wiederum frei.


(Fig. 64.) E. von Gebhardt. Studienkopf.

Die besonders reich beschickte Dezember-Ausstellung bot Bilderkollektionen von H. Dischler-Freiburg, J. G. Dreydorff-Knocke, M. Emonds-Alt, J. Mataré und B. von Waldthausen, letztere sämtlich in Aachen, Plastiken von J. Moest-Cöln und J. Mataré-Aachen, außerdem chinesisches und japanisches Kunstgewerbe.

Im ganzen wurden ausgestellt:

Oelgemälde, Aquarelle, Pastelle und Handzeichnungen	916
Plastische Arbeiten	112
Graphische Werke (Radierungen, Holzschnitte, Steinzeichnungen etc.)	464
Photographien	400
Kunstgewerbliche Gegenstände	495
Kirchliche Kunst	4
also insgesamt	2391

Nachstehende hier ansässige Künstler und Künstlerinnen stellten im Jahre 1907 im Museum aus: Die Damen Frl. B. Mertens und B. von Waldthausen, die Herren Th. Bienen, P. Bücken, E. von den Driesch, M. Emonds-Alt, J. Hürth, Geh. Baurat W. Keller, E. Mies, L. Piedboeuf, A. Pieper, C. von Reth, Reg.-Bauführer K. Schellberg, L. Schoepen, J. Sommer und Reg.-Baumeister K. Wildt.

Führungen für Schulen, Vereine und Mitglieder des Museums-Vereins wurden 71 abgehalten, an denen sich 1115 Personen beteiligten.

Die Besucherzahl war höher als im vorhergehenden Jahre, es waren im ganzen 39780 (gegen 36626 i. J. 1906) Besucher, hiervon waren Mitglieder des Museums-Vereins 6316 (6478). Karten zu 50 Pfg. wurden 1165 (1040) und zu 25 Pfg. 4388 (3206) gelöst.

Die Zahl der Mitglieder belief sich auf 813 (857 i. J. 1906).

Von ausgestellten Gegenständen wurden im ganzen für 8678,74 Mark verkauft, worunter für 2859,79 Mark Ankäufe des Museums und des Museums-Vereins enthalten sind.



(Fig. 65.) Arthur Wansleben. Märzschnee.
Geschenk des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen.

Jahresbericht des städtischen Suermondt-Museums
über das Verwaltungsjahr 1907/08.

(1. April 1907 bis 31. März 1908.)

Von Museumsdirektor Dr. H. Schweitzer.

Auch in diesem Verwaltungsjahre nahm die Inventarisierung der Museumsbestände noch alle Kräfte in Anspruch, sie wurde soweit gefördert, daß am Schlusse des Verwaltungsjahres im ganzen 7400 Nummern fertiggestellt waren.

Von der jetzt rund 2500 Nummern umfassenden Bibliothek wurde ein alphabetischer Realkatalog angefertigt, der in 19 Abteilungen gegliedert, jedem Besucher der Bibliothek rasch über die vorhandene Literatur alle wünschenswerte Nachweise liefert, zumal ein ebenfalls alphabetischer Universalkatalog noch zur allgemeinen Orientierung aufliegt. Der systematische Katalog weist folgende Einteilung auf: Aesthetik, Allgemeine Kunstgeschichte, Archäologie, Christliche Archäologie, Architektur, Bildnerei, Malerei, Graphische Künste, Kunstgewerbe, Münzkunde, Waffen, Technik, Monographien, Lexika, Zeitschriften, Führer und Sammlungskataloge, Verkaufs- und Auktionskataloge, Geschichte, Kulturgeschichte, Aquenfien, Verschiedenes.

An der Sonderausstellung für christliche Kunst Aachen 1907 hat auch das Museum sich beteiligt durch Ausstellung einer Anzahl bedeutender Skulpturen aus der neuerworbenen Moest'schen Sammlung, die allseitig großes Interesse erregten; es sei da nur auf den Aufsatz in der Gazette des Beaux arts vom Februar 1908 hingewiesen.

Die eben erwähnte Sammlung machte auch eine teilweise Neuaufstellung im Museum nötig, die Skulpturen niederrheinischer, niederdeutscher und flämischer Herkunft wurden in der Oberlichtgalerie des II. Stockes vereinigt, die oberdeutschen und außerdeutschen Bildwerke fanden in dem sog. weißen Saale Aufstellung, wo sie allerdings leider unsere Rethelsammlung zeitweise verdrängt haben, und eine Auswahl der Schnitzereien dieser Sammlung fand im hinteren Treppenhause ihren Platz.

Gerade bei dieser Aufstellung der Sammlung, einige besondere Perlen zieren die beiden Schmalwände des Rubenssaales, wurde der Platzmangel im Museum doppelt schmerzlich empfunden, zumal die schwere Renaissancearchitektur des weißen Saales die zumeist der Gotik entstammenden oberdeutschen Skulpturen nicht recht zur Geltung kommen läßt. In einem neuen Gebäude, das von vornherein als Sammlungsgebäude errichtet wird, dürften unsere jetzt sehr ansehnlichen Sammlungen ganz anders zum Beschauer sprechen. Möchte dieser Tag bald dem städtischen Suermondt-Museum erblühen.

Besuch und Benutzung der Sammlungen.

Die Sammlungen und die Ausstellungen des Museumsvereins hatten sich auch in diesem Verwaltungsjahre recht regen Besuches zu erfreuen. Gegen 36262 im Jahre 1906 haben im Jahre 1907 39780 Personen das Museum besucht. Auch die Bibliothek weist eine Steigerung des Besuches auf, gegen 2011 eingeschriebene Besucher im Jahre 1906 jetzt 2450 Benutzer. An den 71 Führungen im Laufe des Jahres nahmen 1154 Personen teil, während 1906 sich 785 Teilnehmer zu 41 Führungen einfanden. Die nachstehende Tabelle gibt Aufschluß, wie sich die genannten Zahlen auf die einzelnen Monate verteilen:

	Besucher bei freiem Eintritt	Mitglieder des Museums-Vereins	Zahlende Besucher	Bibliothek-Besucher	Gesamtzahl der Besucher
Januar	1754	541	354	204	2853
Februar	1278	391	218	206	2093
März	2053	508	368	223	3152
April	3784	676	566	224	5250
Mai	2194	580	435	189	3398
Juni	3522	768	1247	240	5777
Juli	1981	456	530	239	3206
August	2238	290	513	160	3201
September	2125	380	453	187	3145
Oktober	1507	440	378	210	2535
November	1456	740	174	151	2521
Dezember	1569	546	317	217	2649
	25461	6316	5553	2450	39780

Der Verkauf der Führer durch das Museum betrug 268 Stück.

Im Laufe des Jahres wurden zwei Gemälde kopiert.

Vermehrung der Sammlungen.

Einen ganz außerordentlich bedeutenden Zuwachs hat das städtische Suermondt-Museum durch die Erwerbung der Sammlung des in Cöln verstorbenen Bildhauers Richard Moest erhalten. Die Skulpturensammlung des Museums ist dadurch zur größten aller städtischen Museen in Deutschland geworden. Die niederländische, niederrheinische und westfälische Bildnerei des 15. und 16. Jahrhunderts ist jetzt im Museum in hervorragender Weise vertreten, so daß unsere Sammlung zum Studium dieses Kunstzweiges ein vorzügliches Material bietet. Ein sehr schönes Antwerpener Altärchen mit der Anbetung der Könige repräsentiert diesen wichtigen Kunstimportartikel aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts. Eine Reihe von kleinen Gruppen aus verwandten Schnitzaltären vervollständigen das Bild. Die Kalkarer Schule ist durch mehr als ein Dutzend höchst charakteristischer Werke vertreten, wie überhaupt die rheinische Plastik den bedeutendsten Teil der Sammlung ausmacht. Auch eine Anzahl wichtiger Bildwerke aus Westfalen schließt sich an diese Gruppe an. Vor allem sind es drei Werke (Anfang 16. Jahrh.), eine köstliche hl. Ursula und zwei Madonnen, offenbar Arbeiten eines Meisters, die zum Besten gehören, was aus dieser Zeit auf uns gekommen ist. Auch die süddeutschen Schulen sind mit sehr guten, charakteristischen Stücken in dieser Sammlung zu sehen. Wahrscheinlich der Ulmer Schule gehört der Mohrenkönig an, der schon auf der Ausstellung in Düsseldorf viel Interesse erregte. Gleicher Herkunft dürften ein Salvator mundi (um 1530) und mehrere große Statuen von heiligen Frauen sein. Eine hl. Elisabeth, eine kleine Madonna mit Kind, Relief, und mehrere Statuetten aus dem Anfang des 16. Jahrh. zeigen nahe Verwandtschaft mit den aus der Werkstatt des Veit Stoß hervorgegangenen Werken. Einige gute Reliefs und Statuetten geben einen guten Begriff von der Kunst Unterfrankens und dem Einflusse Tilman Riemenschneiders. Auf ein anderes oberdeutsches Werk, ein Schutzmantelbild, um 1400 zu datieren, sei noch besonders hingewiesen.

Eine Sammlung von Christuskörpern läßt uns die Aufeinanderfolge der Typen von 1100 bis ca. 1800 gut überblicken.

Italienische, französische und spanische Plastiken bereichern noch die Kollektion.

Die Sammlung umfaßt, soweit sie im Museum zur Aufstellung gelangte, rund 300 Nummern.

Wie bei den Skulpturen, so nehmen auch schon ihrer Zahl nach bei der Sammlung von Schnitzereien die niederrheinischen Schnitzarbeiten das Hauptinteresse in Anspruch. Diese 450 Nummern umfassende Kollektion von Schnitzereien, die von der frühen Gotik bis in die Rokokozeit hinein alle Stilwandlungen an typischen Stücken illustriert, war ebenfalls ein sehr schätzenswerter Teil der Moestschen Sammlung. Von den Möbeln der Sammlung konnte des großen Platzmangels wegen nur ein kleiner Teil, 16 Nummern, behalten werden, zwei gotische Truhen, drei Renaissancetruhen, ein spätgotischer Stollenschrank, drei spätgotische Schränke, ein gotisches Wandkästchen, zwei kleine Truhen und zwei Stühle.

Der Ankauf dieser Sammlung ist vor allem Herrn Oberbürgermeister Veltman zu verdanken, der die Bedeutung der Sammlung voll zu

würdigen verstand und mit großer Energie und Ausdauer die Erwerbung ermöglichte. Besondern Dank schuldet das Museum auch den Herren Stadtverordneten, die den Ankauf genehmigten, und den Herren Robert Suermondt, Arthur Suermondt, Emil Suermondt, Geheimen Kommerzienrat L. Beissel, Geheimen Kommerzienrat R. Kesselkaul, Geheimen Justizrat K. Springsfeld und Kommerzienrat Leo Vossen, die durch sehr namhafte Beiträge zur Kaufsumme ihren Kunstsinn und ihr Interesse an der Entwicklung des städtischen Museums betätigten.

Von sonstigen Neuerwerbungen sind für die Gemälde-Galerie und die Sammlung von Zeichnungen zu nennen: Oelstudie zu dem Bild „Roger II. bringt gefangene Seidenweber in seine Heimat" im Kgl. Textilmuseum zu Krefeld von Professor Albert Baur (Düsseldorf), Kopf eines ostdeutschen Bauern von Prof. Ed. von Gebhardt (Düsseldorf), „An der Tränke" von Ernst Paul (Düsseldorf). Geschenkt wurden von Herrn Geheimen Justizrat K. Springsfeld das Porträt eines Gelehrten von Th. de Keyser, dat. 1632, von der Firma Ant. Creutzer „Die Verleugnung Petri" von C. Fabritius und von Frl. Carolina Schillings eine Oelskizze, zwei Reiter darstellend, von A. Rethel. Vom Kunstverein für Rheinland und Westfalen wurde das Gemälde „Märzschnee" von A. Wansleben (Düsseldorf) überwiesen. Außerdem wurden Zeichnungen von A. Bloemaert (1564—1651), A. Rethel, J. Schnorr von Carolsfeld, Th. Wocher angekauft und zwei Bleistiftzeichnungen von Führich von Herrn Arthur Suermondt geschenkt.

Für die graphische Abteilung wurde Max Klingers neues Werk „Epithalamia" erworben.

Außer den obengenannten Holzskulpturen der Sammlung Moest wurden folgende angekauft: heil. Anna selbdritt, gotisch, Tirol; St. Michael, süddeutsch, polychrom, 17. Jahrh.; italienisches Relief Madonna mit Kind, 15. Jahrh. Dazu kamen an anderen plastischen Arbeiten die Marmorbüste des verstorbenen Herrn Geh. Rats Intze. Eine Peter Flettner zuzuschreibende Bleiplakette mit dem Parisurteil wurde angekauft.

Die Sammlung von Möbeln und Holzschnitzereien wurde außer den obengenannten durch folgende Ankäufe vermehrt: ein Katechetenstuhl aus Herzogenrath, 18. Jahrh., ein gepolsterter Lehnstuhl und drei geschnitzte Hocker, Anfang des 18. Jahrh., eine Renaissancepresse, 17. Jahrh., ein Kästchen mit Wismuthmalerei, 16. Jahrh., eine Empireschnitzerei mit dem Vogel Pelikan, 4 Dambrettsteine mit geschichtlichen Darstellungen, zumeist 17. Jahrh., 12 Zeugdruckmodelle, 18. Jahrh. Herr Geheimrat K. Springsfeld schenkte eine Wandetagère mit Drechslerarbeit aus dem 18. Jahrh.

Für die Abteilung Metallarbeiten kamen hinzu 5 gotische Brandruten, 4 Renaissance-Herdplatten, eine achtflammige Judenlampe und ein Stöfchen aus Messing, ein Zinnteller in Holzstockmanier, 16. Jahrh., neun Rokokobeschläge, 5 Empirebeschläge, eine Zinnterrine Empire und 6 Zinnlöffel.

Von Keramik wurde angekauft: 10 maurische und 5 rheinische Steinzeugfließen, 16 rhodische Fayencen, 16. Jahrh., eine italienische Majolikavase, 17. Jahrh., eine runde Mayolikaschüssel, Bologna, 17. Jahrh., ein Majolikateller, Venedig, 17. bis 18. Jahrh., kleines Siegburger Kännchen mit Porträtrelief, 16. Jahrh., 3 Bunzlauer Krüge und ein Henkeltopf, 4 schlesische Steinzeugteller, 5 schlesische (Glienitzer) und 3 Durlacher Fayencen, sowie 2 moderne Steinzeugvasen mit Ueberlaufglasur, französische Arbeiten.

An Gläsern wurden zwei Flaschen und ein Tintenglas mit Emailmalerei, für die Textilien eine Empirestickerei und eine niederländische Goldhaube erworben.

Die Antikensammlung erhielt einen Zuwachs durch eine Patera mit Deckel, attisch, 4.—3. Jahrh. v. Chr., die Tonstatuette eines Schauspielers, ein Glasflacon, weiß mit farbigem Zickzackmuster, und 5 Halsketten aus Glas- und Goldperlen, bezw. Almandinen aus Südrußland, 3.—2. Jahrh. v. Chr. Eine große Bereicherung erfuhr die Abteilung für kirchliche Kunst; angekauft wurden: ein Hausaltar mit getriebenen, vergoldeten Reliefs, süddeutsch, 17. Jahrh., ein romanischer Christuscorpus mit Grubenschmelz, 13. Jahrh., ein getriebenes Messingkreuz aus der Pfarrkirche zu Bardenberg, ein gotischer Kelch, 15. Jahrh., ein moderner Kelch, entworfen an der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule unter Leitung von Prof. Behrens, ein Messingrauchfaß, 18. Jahrh., eine Versehlaterne aus Messing, dat. 1702, ein Totenschild, dat. 1616, letztere beide aus der Pfarrkirche zu Berensberg. Geschenkt wurden hierzu von Herrn Hofgoldschmied H. Steenaerts ein in Kupfer getriebenes, teilweise versilbertes Doppelkreuz, mit Perlmutter und Halbedelsteinen verziert, von Ashbee (London), und von Herrn Stiftsgoldschmied A. Witte ein Paar versilberte Altarleuchter mit Email, entworfen an der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule unter Leitung von Prof. Behrens, und 6 Nodi von Renaissancekelchen.

Für die ethnographische Sammlung wurden ein Zinnleuchter, eine Bronzeglocke und zwei tau-

schierte Steigbügel, alle aus China stammend, erworben.

Die bisher bescheidene Waffensammlung erhielt einen wertvollen Zuwachs durch eine Stiftung des Herrn Dr. Eduard Springsfeld, der die Sammlung seines in Freiburg verstorbenen Bruders, des Herrn Paul Springsfeld, dem Museum überwies. Diese zählt 117 Nummern, darunter sind 58 Gewehre und 45 Pistolen und Revolver. Die den verschiedensten Zeiten angehörigen Stücke geben einen guten Ueberblick über die geschichtliche Entwicklung der Handfeuerwaffen vom Luntenschloßgewehr bis zum modernen Hinterlader und Revolver. Bei den früheren sind hauptsächlich einige mit Bein- und Perlmuttereinlage versehene, zum Teil bezeichnete Gewehre mit Lunten-, Rad- oder Feuersteinschloß des 16. und 17. Jahrh., drei Windbüchsen des 18. Jahrh. bemerkenswert, desgleichen zwei eingelegte Radschloßpistolen, 16. Jahrh., und drei Paar orientalische, reichverzierte Pistolen. Seltene Stücke sind eine eingelegte Steinschloßpistole mit Jagdbeil und ein Hirschfänger mit Doppelpistole verbunden, beide 16. Jahrh., ein Pulverprober, eine Kombination von Ladestock, Pulverflasche und Radschlüssel.

An Medaillen wurde eine Medaille Concordia 1863 und eine auf Dr. W. Wehrenpfennig 1889 angekauft.

Der Gesamtwert der Neuerwerbungen während des Verwaltungsjahres 1907 beträgt rund 205 000 Mark.

An Geschenken wäre für die Bibliothek und Vorbildersammlung die aus 34 Nummern bestehende kleine Bibliothek über Waffenkunde zu nennen, die Herr Dr. Eduard Springsfeld zusammen mit der Waffensammlung überwies.



(Fig. 66.) Jugendliche Heilige. Cöln. Mitte 14. Jahrhunderts.

Verzeichnis der Neuerwerbungen.

In diesem Verzeichnis wird die Anzahl der im Rechnungsjahre 1907 durch Geschenk oder Ankäufe neu erworbenen Gegenstände aufgeführt. Die bedeutenderen Stücke werden einzeln beschrieben und wenn möglich in Abbildungen wiedergegeben.

Gemälde und Zeichnungen.

8 Gemälde und 6 Zeichnungen.

Baur, Albert, Professor, Oelstudie zu dem Gemälde „Roger II. bringt gefangene Seidenweber in seine Heimat" im königlichen Textilmuseum zu Krefeld. Der Fürst ist eben mit seinen hohen Drachenschiffen gelandet und von seiner Gemahlin und dem Volke jubelnd empfangen worden. Er zeigt der Fürstin die mitgebrachten Seidenwürmer, die ein Ritter auf dem Schilde trägt. Links Männer, die Ballen von Seidenstoffen vor dem fürstlichen Paare niederlegen, und Frauen und Kinder, die ihre zurückgekehrten Gatten und Väter umarmen. Rechts eine Abordnung der Bürger, die auf Kissen Lorbeerkränze bringen, und die Edelfrauen der Fürstin.

Signatur rechts unten: Alb. Baur.
Leinwand. Höhe: 39 cm, Breite: 59 cm.

Paul, Ernst, „An der Tränke". Auf einer sonnenbeschienenen Wiese weiden Kühe. Zwei sind an die Tränke vorn herangekommen, und die eine trinkt schon mit lang vorgestrektem Halse. Rechts sitzt die Hirtin bildeinwärts gewendet.

Signatur rechts unten: E. Paul.
Leinwand: 102 cm hoch, 151 cm breit. (Fig. 63.)

Gebhardt, Eduard von, Studie. Brustbild eines ostpreußischen Bauern in halber Lebensgröße im Profil nach rechts. Lange blonde Locken und zarter Flaum auf Lippe und Kinn geben dem frischen Gesichte etwas sehr Jugendliches. Die Gewandung ist in dunklem Grau nur flüchtig gegeben, aber wirkungsvoll hebt sich die Figur von dem dunklen Hintergrund ab.

Signatur rechts oben: E. Gebhardt.
Leinwand auf Holz aufgezogen: 37 cm hoch, 27 cm breit. (Fig. 64.)

Wansleben, Arthur, „Märzschnee". Ein Bach, in dem sich der Himmel und die leicht rosageränderten Wolken spiegeln, teilt die beschneite Landschaft. Links führt eine Pappelallee zu einem

Gehöfte, rechts sieht man über die Felder, deren Grün der frischgefallene Schnee nur teilweise deckt, nach dem dunkeln Waldrande. Eine frische Stimmung liegt über dem Ganzen.

Signatur links unten: A. Wansleben, Dsf.
Leinwand: 80 cm hoch, 110 cm breit.
Geschenk des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen. (Fig. 65.)

Thorn Prikker, „Kreuzabnahme", Karton. Maria hält den vom Kreuze abgenommenen Leichnam Christi, der in die Knie gesunken ist, während ein Knecht noch die Linke des Heilandes langsam herabsinken läßt. Hinter der Madonna steht Johannes und neben ihr Maria Magdalena, beide in tiefen Schmerz versunken. Ganz rechts breitet ein Jüngling das Grabtuch auf dem Boden aus, und hinter ihm wird noch eine trauernde Gestalt sichtbar. Die Komposition von nur wenigen, überlebensgroßen, höchst ausdrucksvollen Figuren ist in breiten Umrißlinien gegeben und ohne Schatten koloriert, das Ganze von einer geradezu visionären Wirkung.

Papier: 299 cm breit, 264 cm hoch.
Geschenk des Vorstandes der Handwerksausstellung, verbunden mit einer Sonderausstellung für christliche Kunst, Aachen 1907.

Rethel, Alfred. Zwei Reiter nach links hinsprengend, rechts ein Weg, auf dem die Bäuerinnen eiligen Laufes sich entfernen.

Oelskizze auf Holz. 13,5 cm hoch, 16,5 cm breit.
Das Bildchen ist 1839 entstanden.
Geschenk von Fräulein Carolina Schillings, hier, Achterstraße 8.



(Fig. 67.) Heilige Barbara. Oberdeutsche Holzfigur.

Keyser, Thomas de, geboren zu Amsterdam 1596 oder 1597, begraben ebenda 7. Juni 1667. Bildnis eines Gelehrten, der nach rechts hin in einem Lehnstuhle sitzt, den Beschauer mit leicht geneigtem Haupte anschaut und in einem großen Folianten blättert. Auf dem mit einem Teppiche bedeckten Tische steht ein Globus und liegen große Bücher. Der Herr trägt ein schwarzes Kleid mit weißem Aermelaufschlag und breitem Spitzenkragen. Auf den langen Locken hat er einen hohen, breitkrempigen Hut. Das volle runde Gesicht ist bis auf ein kleines Bärtchen auf der Oberlippe rasiert und macht einen jugendlichen Eindruck.

Eichenholz, 49 cm hoch, 37 cm breit.
Rechts oben die Signatur: Th. Keyser 1632.
Geschenk von Herrn Geheimen Justizrat Karl Springsfeld, hier.

Skulpturen.

300 Nummern.

Romanischer Crucifixus, das dornengekrönte Haupt ist etwas nach links geneigt, die Arme sind wagerecht ausgestreckt, die Füße nebeneinander auf eine Konsole gestellt. Den Unterkörper bedeckt ein bis zu den Knieen reichendes, streng stilisiertes Lendentuch. Der Christuscorpus ist aus Bronze, das Kreuz aus Eisen ist bedeutend später. Die Hände fehlen.

Größe des Corpus allein 18 cm.
12. Jahrh.

Schutzmantelbild (mater misericordiae). Die Himmelskönigin mit Krone und Schleier hält auf dem linken Arme das nackte Christkind, das sein rechtes Aermchen auf die Brust der Madonna legt, während es mit der Linken den Mantel faßt, unter dem eine Schar Hilfesuchender Schutz finden.

Lindenholz, Höhe 118 cm.
Schwäbisch, Ende 14. Jahrh.

Jugendliche Heilige steht mit nach rechts etwas ausgebogener Hüfte, den rechten Fuß leicht vorgesetzt, auf hohem, polygonalem Sockel. Das ziemlich flach gehaltene, lächelnde Gesicht ist von regelmäßig gewellten Locken umrahmt. Die Arme sind nach vorn gehoben, die linke Hand fehlt. Den schlanken Körper umschließt ein enges Gewand mit rundem Halsausschnitte. Vom Gürtel fällt der Rock in langen Falten nieder. Die Figur ist ganz bemalt. Das rote Gewand wird durch schwarze Sterne und goldene Punktkreuze gemustert. Die Figur war wohl, der rechteckigen, mit Falz versehenen Aushöhlung des Rückens nach zu schließen, früher ein Reliquiar.

Eichenholz, Höhe 103 cm.
Cölner Arbeit, Mitte 14. Jahrh.
(Fig. 66.)

Apostel, stehend, setzt den rechten Fuß vor, wobei die linke Hüfte stark herausgebogen wird, und drückt mit dem linken Arme das aufgeraffte Gewand an den Leib. Die Rechte hielt früher ein Attribut. Der Mantel ist über den Hinterkopf hinaufgezogen. Das etwas breite Gesicht mit gerader Nase ist von einem in zwei Spitzen endigenden Vollbarte umrahmt.
Vollrunde Figur aus Eichenholz, aus Cöln, um 1400.
Höhe 50 cm.

Johannes der Täufer, Relief aus Alabaster. Der stehende Heilige trägt auf der Linken das Buch mit dem Lamme, auf das er mit der Rechten hinweist. Er wendet das bärtige Haupt, das von strahlenförmig abstehenden Locken und einem verzierten Nimbus umgeben ist, dem Lamme zu. Das Gesicht zeigt eine sehr hohe Stirne, kurze, gerade Nase, sehr hohe Oberlippe, stark vorquellende, runde Augen. Er trägt als Unterkleid ein Fell, von dem noch zwei Füße mit Klauen herabhängen, und darüber einen rotausgeschlagenen, in guten Langfalten fallenden Mantel. Die Proportionen der Figur sind richtig, Hände und Füße aber noch etwas schematisch gebildet, ohne deutliche Gliederung der Finger und Zehen.
Südfranzösische Arbeit aus dem Ende des 14. Jahrhunderts.
Höhe 42 cm.

Gnadenstuhl (Lamentatio). Gottvater, auf einer mit Maßwerk verzierten Bank sitzend, hält den Leichnam seines Sohnes auf dem Schoße, rechts kniet die Madonna in andächtiger Verehrung. Gottvater trägt eine dreifache Krone auf dem Haupte und einen von fein verzierten Schildchen auf der Brust zusammengehaltenen Mantel mit reicher Bordüre. Die Polychromierung der aus weichem Holz gearbeiteten Gruppe, die Ende des 15. Jahrh. entstanden sein muß, ist noch teilweise erhalten; angeblich stammt sie aus Spanien.
Höhe: 82 cm.

Madonna mit Kind. Die Madonna sitzt auf einer breiten Bank und spielt mit dem sich lebhaft bewegenden Kinde, das sie mit der Linken unter der Achsel und mit der Rechten am Füßchen hält. Das Kind streckt das rechte Händchen in die Höhe, wie um die Mutter zu streicheln, und drückt mit der Linken einen Vogel an sich. Die Madonna hat ihren Mantel über den Kopf geschlagen und trägt eine Krone. Das Gesicht der Madonna ist von großem Liebreiz. Die Gruppe ist für ihre um 1450 anzusetzende Entstehungszeit von auffallender Freiheit in Komposition und Bewegung.
Die Reste von Bemalung geben ihr eine warmtönige Patina. Sie soll aus der Eifel stammen, ist aber sehr wahrscheinlich oberdeutschen Ursprungs, zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts, worauf auch das Material, Lindenholz, hinweist.
Höhe 47 cm.
(Siehe Titelblatt.)

Heilige Barbara, stehend, auf der Linken den Turm, in der Rechten das Schwert haltend. Der Mantel, der auf der Brust durch eine Schließe zusammengefaßt wird, läßt doch die zierliche Haltung und die feine, graziöse Figur erkennen, Das Haar ist in schweren Flechten um das Haupt gelegt und umrahmt ein Gesichtchen von entzückender Anmut. Die Krone scheint ebenso der Heiligkeit und dem Range der Königstochter wie der graziösen Schönheit der Frau zu gelten.
Die aus Lindenholz geschaffene Figur steht auf neuem Sockel, die Spuren von Bemalung erhöhen noch den Reiz dieser Skulptur, die zu den graziösesten Schöpfungen der fränkischen Schule um 1500 zu zählen ist.
Höhe 107 cm.
(Fig. 67.)



(Fig. 68.) Melchior, König von Saba. Oberdeutsch um 1520.

Melchior, König von Saba, einer der Weisen aus dem Morgenlande. In eleganter Haltung, den Körper leicht zurückgebogen, trägt der Mohrenkönig in der linken Hand ein pokalartiges Gefäß mit Myrrhe und in der erhobenen Rechten den Deckel des Gefäßes. Der kurze, gegürtete Rock mit den weiten Aermeln und die enganliegenden Beinkleider lassen die elastische, biegsame Figur

des jugendlichen Weisen nur noch mehr hervortreten. Die Füße stecken in schnabelförmig endigenden Stiefeln mit vielfach gefalteten Stulpen. Das bartlose Gesicht mit der etwas aufgebogenen Nase und leicht wulstigen Lippen zeigt deutlich den Negertypus, hat aber doch einen sehr angenehmen, gemütlichen Zug. Unter dem Turban mit dem niederen Kronenreifen quellen in üppiger Fülle kurze Locken vor.

Diese oberdeutsche Figur aus Lindenholz gehört in ihrer sicheren, vornehmen Komposition und in der Feinheit der Durchführung zum Besten, was die deutsche Skulptur überhaupt je geschaffen hat. Wäre der Name des Meisters bekannt, müsse er unter den ersten nicht nur der deutschen Kunstgeschichte genannt werden.

Höhe 145 cm.

(Fig. 68)

Heilige Ursula, steht inmitten von zehn Jungfrauen. Leicht neigt sie das feine, lockenumrahmte Köpfchen nach der rechten Schulter. Ueber dem Kleide mit den durchbrochenen Aermeln trägt sie einen Mantel, der über den rechten Arm fällt und in der Art der Schutzmantelbilder ihre nur halb so groß als sie gebildeten Begleiterinnen deckt. Als Schmuck trägt sie einen perlendurchflochtenen Kranz auf dem Haupte, eine doppelte feingliedrige Halskette und eine große, breite Brustkette mit Anhänger. Leider fehlen beide Hände der Heiligen, die wohl ihre Attribute hielten. Ihre Jungfräulein sind ebenso fein und zierlich gekleidet und geschmückt wie sie, die beiden vordersten übertreffen sogar ihre Herrin, was die Zierlichkeit des Kopfputzes betrifft. Diese kleinen Fräulein geben uns einen recht guten Begriff von der Vielseitigkeit der damaligen Mode.

Diese außerordentlich fein durchgeführte Gruppe aus Eichenholz, 65 cm hoch, muß um 1520 von einem Osnabrücker Meister geschaffen worden sein. Eine Madonna mit Kind, auf dem Halbmonde stehend, des gleichen Meisters ist noch im Besitze des Museums. Andere Werke dieses bedeutenden, leider bis heute noch anonymen Künstlers sind im Provinzialmuseum zu Hannover, eine stehende Marienfigur aus der Kirche zu Belen bei Osnabrück, in der Kirche zu Liesborn, Kreis Bekum, Westfalen, eine 153 cm hohe Doppelmadonna, in Tieberg, Kreis Steinfurt, eine Anbetung des Kindes und eine Heiligenfigur.

Höhe 64 cm. (Fig. 69.)



(Fig. 69.) Heilige Ursula. Westfälisch um 1520.

Die Madonna im Strahlenglanze, auf der Mondsichel stehend, hält das Kind auf ihren Händen. Mit leicht gesenktem Haupte schaut sie nach dem Kinde, das in der einen Hand die Weltkugel trägt und mit der anderen an das Linnen faßt, das seine Lenden umgibt und zugleich seinen Sitz bildet.

Eichenholz, ganz bemalt, Höhe 98 cm.

Westfalen, Anfang 16. Jahrhundert.

(Fig. 70.)

Christus und die Samariterin am Brunnen. Links neben dem achteckigen, mit Blendmaßwerk geschmückten Ziehbrunnen steht in rotem Gewande Christus, eindringlich sprechend und mit lebhafter Bewegung wie beschwörend die Hand erhebend. Ihm gegenüber gießt die in modischer Tracht gekleidete Samariterin aus dem Schöpfeimer Wasser in einen am Boden stehenden Krug. Andächtig und aufmerksam schaut sie auf den Herrn, freilich drückt das volle, runde Gesicht mit dem Stumpfnäschen keine übertriebene Auffassungsgabe aus.

Die freie, natürliche Komposition, die Feinheit der Durchführung, die vorzügliche Charakterisierung reihen diese um 1530 entstandene, 32 cm hohe Gruppe unter die besten Werke der Kalkarer Schule ein.

Eine ganz ähnliche Gruppe, ebenfalls Christus und die Samariterin darstellend, des gleichen Meisters, bewahrt die katholische Pfarrkirche zu Zyfflich (Kleve). (Fig. 71.)

Altärchen mit Anbetung der heiligen drei Könige. Rechts vorn sitzt unter einer Nische die Madonna mit dem Kinde auf dem Schoße, das nach der Gabe des vor ihm knieenden ältesten der Weisen die Händchen ausstreckt. Kaspar und Melchior stehen mit ihren Gaben hinter ihrem Führer. Im Hintergrunde rechts steht, verlegen

an seinen Turban fassend, der hl. Joseph. Die Szenerie wird durch Felsen abgeschlossen, auf denen man die Mauern von Bethlehem sieht.
Sehr reich, äußerst fein und zierlich geschnitztes Maßwerk nimmt die obere Hälfte des Schreines ein und bildet drei Nischen, in deren mittleren ganz klein die Gruppe des Christophorus mit dem Christkinde erscheint. Die Bemalung und reiche Vergoldung erhöhen noch den Reiz dieses feinen Schnitzaltärchens, das in Antwerpen im Anfange des 16. Jahrhunderts geschaffen worden sein muß.
Solcher Schnitzaltäre wurden in den beiden letzten Jahrzehnten des 15. und den drei ersten Decennien des 16. Jahrhunderts sehr viele in Antwerpener Ateliers nach ganz Niederdeutschland exportiert. Teils waren es gewöhnliche, handwerkliche Arbeiten, teils aber auch Stücke von hohem Kunstwerte, zu den vorzüglichsten unter den letzteren ist unser Altärchen zu zählen.
Höhe 93 cm. (Fig. 72.)

Heilige Elisabeth, auf dem Wege zur Armenspeisung, hält mit der rechten Hand eine Henkelkanne, in der linken ein großes Brot. Die Heilige erscheint in der Modetracht aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts. Ein enganschließendes Unterkleid mit der weiten Schaube darüber, auf dem feingefälteten Brusttuche eine goldene Kette mit Anhänger. Eine große Haube beschattet das jugendliche, feine Gesicht.
Die etwas nach vorn gezogenen Schultern geben mit ihrer festen Randlinie des Mantels der Figur eine eigentümliche Geschlossenheit. Die einstige Polychromierung ist später durch eine Vergoldung ersetzt worden.
Der ganze Stil der Figur (süddeutsch, 91 cm hoch) weist auf Nürnberg in den Kreis des Veit Stoß.
Höhe: 91 cm. (Fig. 74.)



(Fig. 70.) Madonna in der Glorie. Westfälisch, Anfang 16. Jahrh.

Enthauptung des heiligen Johannes des Täufers. Die grausame Hinrichtung ist eben vollzogen, der gefesselte Heilige war vor dem Blocke niedergekniet, auf den jetzt sein Leichnam gesunken ist. Der Henker, in der Tracht eines Landknechtes, legt das Haupt eben der von rechts herkommenden Salome auf die von ihr gehaltene Schüssel. Auch sie trägt moderne Tracht wie die zwei zuschauenden Frauen und der alte und der junge Mann im Hintergrunde. Um 1530 muß dieses jetzt teilweise ergänzte Relief von einem fränkischen Künstler gearbeitet worden sein. Höhe 49,5 cm.

Kleiner Flügelaltar mit der Verkündigung auf der Außenseite der Flügel. Bei geöffneten Flügeln sieht man in der Mitte den auferstandenen Heiland sich tröstend zu der knieenden Maria Magdalena wendend. Im Hintergrunde gemalt Jerusalem, dessen Gebäude eine eigentümliche Mischung von gotischer und Renaissancearchitektur zeigen. Auf den Flügeln in Malerei rechts zwei weinende und klagende Frauen, links Johannes und Petrus, im Hintergrunde fünf andere Jünger und eine Stadt an einem See. Die Rückseite zeigt spätgotisches Rankenwerk, ähnlich dem auf dem Heerberger Altare in Stuttgart.
Das Altärchen, ein charakteristisches oberdeutsches Werk, ist ein gutes Beispiel für die gemeinsame Arbeit von Bildhauer und Maler, wie wir sie überall an den Altären in der Zeit von 1450—1530 treffen. Das Altärchen ist 61 cm hoch und bei geöffneten Flügeln 44 cm breit.
Die Entstehungszeit muß um 1510 angesetzt werden.

Kunstgewerbe.

Holzarbeiten.

20 Möbel, 300 Holzschnitzereien.

Gotischer Zahltisch. Auf Zargen, die nach vorn konsolenartig ausgeschnitten, auf zwei Querhölzern ruhen, sitzt der nach unten schachtartig verlängerte Tischkasten. Die Platte ist nach rückwärts in Nuten verschiebbar und kann durch zwei ausgeschnittene, drehbare Klappen gestützt werden. Im Innern des Tisches großes Fach mit abnehmbarem Deckel in der Mitte, ringsum kleine Schubladen. Vorn das Schloß mit Führung.

Eichenholz, Höhe 76 cm, die Platte 125 cm lang und 59 cm breit.

Westfalen, 15. Jahrhundert.

Spätgotischer Schrank mit zwei Etagen, die durch zwei Schubladen getrennt, jeweils zwischen zwei schmalen, festen Seitenteilen mit Rollwerk eine breite Mitteltüre zeigen, auf der ein großes Schloßblech samt Schlüssel, zwei Langbänder mit rosettenartigen Endigungen und eine Mittelrosette mit Ring sitzen. Ein Wulstgesims mit Zahnschnitt darunter schließt den Schrank oben ab. Die Seitenflächen sind glatt.

Westfälischer Eichenholzschrank aus dem Ende des 15. Jahrhunderts. Höhe 165 cm.

Spätgotischer Schrank, der auf zwei mit Ungeheuern verzierten Wangen steht, zwischen denen ein schräges Brett mit einem Rankenfries eingespannt ist. In zwei durch zwei Schubladen getrennte Etagen sitzt zwischen festen, schmalen Seitenteilen jeweils eine breite Türe. Alle Felder zeigen durchbrochenes, aufgelegtes Rankenwerk mit Blüten. Die Türen haben ein verziertes Schloßblech und Langbänder mit Blattendigungen, die Schublade kleine Aufziehringe. Die Seiten haben zwei Füllungen mit ebenfalls durchbrochenem Rankenornament. Ein kräftiges Abschlußgesims krönt den Schrank. Der Schrank ist aus Eichenholz, wohl Ende des 15. Jahrhunderts in Westfalen gefertigt.

Höhe 141 cm.

(Fig. 73.)

Vierseitiger Sakristeischrank auf 4 Stollenfüßen. An der Vorderseite zwei breite Türchen übereinander, jede mit zwei Füllungen, die untere mit Pergamentornament, die obere mit niederdeutschem Bandornament verziert. Lange Türbänder mit durchbrochenen Blättern und zwei Griffe bereichern noch die Vorderseite. Auf den Seiten je zwei Füllungen mit Bandornament, darunter zwei mit Pergamentornament. Die Rückseite zeigt die gleiche Einteilung.



(Fig. 71.) Christus und die Samariterin am Brunnen. Kalkarer Gruppe um 1530.

Der 153 cm hohe Schrank aus Eichenholz stammt aus Westfalen und muß um 1500 gemacht worden sein.

Stollenschrank mit flachen Stollen (ergänzt), glattem Fußbrett und flachem Pergamentornament an der Rückwand. Der Kasten hat zwischen einem festen Mittelstück zwei seitliche Türchen, alle mit Blendmaßwerk nach Art eines breiten Fensters mit Pässen und Fischblasen dekoriert, an den Türchen außerdem noch kleine Rosetten über und unter dem Schloßblech. Darunter sitzen, durch einen Mittelfries mit hängenden Zapfen getrennt, zwei mit Maßwerk reich dekorierte Schubladen. Auf den Türen Langbänder mit durchbrochener Verzierung. Auf den Seiten je zwei flache Felder mit Pergamentornament und einem breiten Feld darunter. Einzelne Teile ergänzt.

Niederrheinischer Eichenholzschrank aus der Zeit um 1500.

Höhe 153 cm.

Renaissance-Schrank mit zwei großen Türen mit je zwei flachen Bogennischen auf kanelierten Pilastern übereinander und auf den oben in Winkel einspringenden Flügeln eine ähnliche, aber schmälere Nische. Die festen Seitenteile haben eine entsprechende Dekoration in zwei Füllungen und zu oberst je ein quadrates Türchen mit einem plastischen männlichen bezw. weiblichen Kopfe. Die Türchen haben lange Bänder mit durchbrochenen Blattrosetten, reich verzierte, lange Schlüsselschilder sowie Rosetten mit Ringen. Die Seiten sind glatt, das Abschlußgesims ist mit einem Zahnfries belebt.

Niederrheinischer Schrank aus Eichenholz, 181 cm hoch, 183 cm breit, aus der Zeit um 1540.

Spätgotische Eichenholztruhe mit glatten Seiten und ebensolchem Deckel. An der Vorderseite flankieren zwei quadratische Felder mit schildhaltenden Löwen, zwei rechteckige Füllungen mit rheinischem Bandornament, die wiederum

ein quadrates Feld mit vegetabilem Ornament zwischen sich haben. Bänder mit ausgeschmiedeten Rosettenblättern als Endigungen, ein Schloß mit Bügel und Schlüsselführung vervollständigen die Ausstattung dieser niederrheinischen, um 1500 gemachten Truhe.

Höhe 68 cm. Breite 175 cm.

Renaissancetruhe mit vier allegorischen Relieffiguren in Muschelnischen, die Hoffnung, die Wahrheit, die Charitas und Justitia mit Schwert und Wage. Der Verfertiger der Truhe hat Peter Flötners Plaketten als Modelle für diese allegorischen Darstellungen benutzt. In der Mitte der Truhe ist ein breiter Fries mit einer von einem Wappenschilde aufsteigenden Ranke, die oben in Delphinenköpfen endigt. Die Nischenfelder sind durch schmale Ornamentfriese voneinander getrennt. An den Seiten je zwei plastische Pergamentrollenfüllungen und auf dem Deckel vier glatte Füllungen.

Niederrheinisch, um 1560.

Höhe 85 cm, Breite 180 cm.

Renaissancetruhe mit vier Füllungen, in denen in Relief männliche und weibliche Medaillonköpfe, umgeben von Groteskenornament, erscheinen. Darunter sind zwei Schubladen mit Rankenwerk angebracht, das in einem Cherubskopfe und einer Fratze ausläuft. An den Seiten drei Füllungen, zwei davon mit Pergamentrollenornament.

Eichenholztruhe vom Niederrhein, 87 cm hoch, 186 cm lang, aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Eingelegte Renaissancetruhe mit vier Pilastern an der Vorderseite, die zwei auf kleinen Pilastern ruhende flache Bogennischen flankieren. Die Flächen und Pilaster sind mit verschieden abgetönten Moreskenornamenten dekoriert. Das ziemlich hohe Abschlußgesims hat zwischen Spitzquadern ebenfalls Moreskenornamente. An den Seiten eingelegt jeweils ein gedrehter Bügelgriff. Der Deckel hat eine glatte, vertiefte Füllung.

Die Truhe ist 45 cm hoch und 85 cm lang, sie stammt aus Süddeutschland, wo sie um 1580 gemacht worden sein muß.

Aus der großen Zahl von Schnitzereien, die durch den Ankauf der Moest'schen Sammlung in Besitz des Museums gekommen sind, kann hier wie bei den Skulpturen auch nur eine ganz kleine Auswahl gegeben werden.

Wange von einem Chorstuhl, die eine tiefe, durch einen mit Krabben besetzten Spitzbogen abgeschlossene Nische zeigt, über der Blendmaßwerk angebracht ist. In der Nische stehen die Apostel Petrus und Paulus, die sich leicht gegeneinander wenden. Niederrheiniche Arbeit aus Eichenholz, dem Anfange des 15. Jahrhunderts entstammend.

Höhe 100 cm, Breite 57 cm.



(Fig. 72.) Antwerpener Altärchen mit Anbetung der hl. drei Könige.

Wangenstück von einem Chorstuhle, auf der Außenseite mit Blendmaßwerk nach Art eines vierteiligen Fensters mit Fischblasen dekoriert. An der Vorderseite bildet ein Bogenstück den Uebergang vom unteren zum oberen Teile der Wange. Ein Wulstprofil löst sich auf der Innenseite von dem Bogenstücke los und umschließt eine große Rosette. Die senkrechten Kanten sind unten und oben durch Säulchen gedeckt, von denen das letztere einen gedrehten Schaft und ein durchbrochenes Blattkapitäl hat. Unter dem Sitz ein Vierpaß mit Blendmaßwerk.

Niederrheinisch, Eichenholz, Ende 15. Jahrhundert.

Höhe 113 cm, Breite 53 cm.

Gotische Konsole mit sechseckiger Platte, um die eine hangende Maßwerkborte herumläuft. Darunter der kelchförmige Körper von einer tief unterschnittenen Distelranke umgeben. Polychromiert.

Rheinisch, Eichenholz, 15. Jahrhundert.

Höhe 23 cm, Breite 37 cm.

Gotische Konsole, deren mit gekehlter Platte abgedeckter Kelch von einer durchbrochenen, verschlungenen Ranke korbartig umsponnen wird

und in einem artischockeähnlichen Zapfen endigt. Reste von Bemalung.

Rheinisch, 15. Jahrhundert.

Eichenholz. Höhe 28 cm, Breite 20 cm.

Gotischer Baldachin aus drei zueinander schräg gestellten und durch kleine Strebepfeiler mit Fialen getrennten Seiten mit Maßwerk gebildet. Vor jeder Seite ist ein Wimperg in Eselsrückenform gelegt. Bemaltes und vergoldetes Eichenholz.

Rheinisch, Ende 15. Jahrhundert.

Höhe 49 cm, Breite 27,5 cm.

Spätgotischer Baldachin aus Lindenholz, bemalt. Die vier Seiten sind mit Eselsrückenbogen samt Blattwerk und damit sich schneidenden hochgestellten Bogenstücken gebildet, zwischen denen Fialen und Hängezapfen sitzen, an die auch die Rippen des innen abdeckenden Gewölbes anschließen. Ueber letzteres in halber Höhe eine Abdeckplatte.

Oberdeutsch, um 1500.

Höhe 27,5 cm, Breite 41 cm.

Drei gotische Füllungen, je mit einem schlanken, durchbrochenen Maßwerkfenster, das unten vierteilig und darüber mit reichem, flamboyantem Maßwerk und Rosetten verziert ist. Ein Eselsrückenbogen mit großer Blume bildet den Abschluß und überspannt das sechsteilige Maßwerk. Das Ganze ist von einem rechteckigen Profilrahmen umschlossen. Bei den drei Füllungen sind kleine Varianten vorhanden.

Vlämisch, Ende 15. Jahrhundert.

Eichenholz. Höhe 65 cm, Breite 14 cm.

Gotisches Paneel mit reichem Blendmaßwerk, links eine große Rose mit einem sechszackigen Stern in der Mitte, um den sechs Kreise mit Fischblasen und einer Blume sitzen, rechts daran anschließend fensterartiges Maßwerk mit einem Eselsrückenbogen und einer Rose.

Niederrheinisch, 15. Jahrhundert.

Eichenholz. Höhe 32,5 cm, Breite 50 cm.

Drei gotische durchbrochene Füllbretter. Bei zweien erscheint in der Mitte jeweils eine Lilienfigur, um die sich derb profiliertes Stabwerk windet, wobei das eine Mal spitze Blätter und Trauben, das andere Mal Maßwerk die Zwickel füllen. Das dritte Paneel zeigt kräftig geschnittenes Maßwerk nach Art eines sechsteiligen Fensters, mit einer großen flambogenartigen Rose unter einem Eselsrückenbogen.

Französisch, Ende des 15. Jahrhunderts.

Eichenholz. Höhe 36 cm, Breite 19 cm.

Schmales gotisches Paneel mit einem auf geschuppten Säulen ruhenden Eselsrücken samt Krabben und einer großen Kreuzblume. Der übrigbleibende Grund ist mit spätem, sich durchkreuzendem Maßwerk und kleinen Rosetten ausgefüllt. Alles ist in kräftigem Relief gearbeitet.

Rheinisch, 15. Jahrhundert.

Eichenholz. Höhe 73 cm, Breite 17 cm.

Hohes gotisches Paneel, mit reichem, tief ausgestochenem Maßwerk bedeckt, zu unterst einem schmalen Fries mit Maßwerk und einer Rosette, darüber entwickelt sich flamboyantes Maßwerk mit Füllblumen unter einem großen Spitzbogen, den ein geschwungener Wimperg mit Blattwerk bekrönt.

15. Jahrhundert.

Eichenholz. Höhe 86,5 cm, Breite 20,3 cm.

Langes Paneel mit einem Fries aus aneinandergereihten Spitzbogen, deren verlängerte Stäbe in Blätter übergehen, darüber eine Reihe spitzer Blüten und als oberer Abschluß ein tauartiger Fries.

Ende des 15. Jahrhunderts.

Eichenholz. Höhe 23 cm, Breite 106 cm.
(Fig. 80.)

Renaissance-Türchen, darauf in einem Kranze ein flachreliefierter Frauenkopf mit einer Netzhaube, im Profil nach rechts gewendet, darum Rankenornament mit Delphinen. Rechts greift das Schloßblech mit einem aufgelegten Riegel ein, oben und unten sitzen ausgeschmiedete Langbänder.

16. Jahrhundert.

Eichenholz. Höhe 38 cm, Breite 36,4 cm.



(Fig. 73.) Gotischer Schrank.

Drei Pilaster von einem Schranke. Die obere Partie zeigt abwechselnd die allegorischen Figuren des Glaubens, der Liebe und der Hoffnung. Der Glaube hält Buch und Feder, die Liebe trägt ein Kind auf dem Arme und hat ein anderes zur Seite, die Hoffnung stützt sich auf den Anker, alle drei sind in weitfaltige Gewänder gekleidet. Den oberen Abschluß bildet ein jonisches Kapitäl. Das unterhalb der Figur sich verjüngende Postament ist mit einem Fruchtgehänge und Draperien dekoriert und endigt in einer flachgedrückten Volute, die ein Akanthusblatt oder ein Maskaron ziert.

16. Jahrhundert. Eichenholz.
Höhe 70 cm. Breite 10,5 cm und 11,8 cm.

Langes Friesstück mit spiralförmig verlaufenden Rankenzügen, darin ein bewegter Kampf zwischen Putten und Ungeheuern. Links zunächst zwei von Schlangen bedrohte Putten, die sich mit Pfeilen wehren. Weiter rechts rennen zwei Putten, deren einer auf einem Vogel reitet, mit Lanze und Pfeil gegen einen Drachen an. Daran anschließend ähnliche Darstellung zweier kämpfenden Putten, die auf Fabeltieren reiten und einen andern aus den Umwindungen eines Drachen zu befreien suchen. Zu äußerst rechts ein Putto, der sich von einer Schlange losmacht.

17. Jahrhundert.
Eichenholz. Höhe 15,5 cm, Breite 135 cm.

Großes Renaissance-Paneel, darauf eine perspektivische Rundbogennische mit Pilastern samt Schuppenfries, die ein plastisch gearbeitetes Wappen umrahmt. Dieses zeigt einen aus Wolken kommenden, bekleideten Arm, der einen oben spitz zulaufenden Baum hält. Der letztere kehrt zwischen Hörnern als Kleinod wieder. Die reiche Decke ist stark unterschnitten. Auf dem Bogen liest man den Namen „H. Johan Meiher" und in den oberen Eckzwickeln zwischen Deutsche-Renaissance-Ornament die Jahreszahl 1624.

Datiert 1624.
Eichenholz. Höhe 64 cm, Breite 56 cm.

(Fig, 74.) Hl. Elisabeth.
Nürnberger Schule.

Metallarbeiten.

38 Nummern.

Zinnteller in Holzstockmanier. Im Spiegel erscheint ein Landsknecht mit der Partisane in dichtem Rankenwerk, in dem sich auch allerlei Vögel aufhalten. Den flachen Rand ziert ein Fries von verschlungenem Bandwerk, durch das sich zierliche Pflanzenranken ziehen.

Durchmesser 23 cm.
Wahrscheinlich Nürnberger Arbeit aus dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts.

Runde Bleiplakette mit dem Parisurteil, aus dem Kreise von Peter Flettner. Paris, als bärtiger Mann dargestellt, wendet sich zu Aphrodite und reicht ihr den Apfel hin, während der geflügelte Erosknabe zwischen beiden steht. Eine kleine Nike setzt der Liebesgöttin den Kranz auf. In der Mitte des Bildes sitzt Hera, neben sich den Pfau, unterhält sich mit der stehenden Athena und weist klagend auf Paris hin. Der Mons Ida ist durch knorrige Bäume und allerhand Gesträucher angedeutet, im Hintergrunde sieht man Troja und das von Schiffen bedeckte Meer.

Durchmesser 14,6 cm.
In gleichzeitigem, feinprofiliertem farbigen Holzrahmen.

Zehn Bronzebeschläge der Empirezeit sollen den Anfang zu einer systematischen Sammlung dieser Art machen.

Keramik und Gläser.

49 Nummern Keramik und 3 Gläser.

Sechzehn rhodische Fayencen (Fig. 75.), auch nach der Hauptstadt der Insel Rhodos, Lindos, Lindosfayencen genannt. Diese Art von Keramik, die man früher allgemein als persisch bezeichnete, besteht nach J. Brinckmann aus der Masse einer zerreiblichen weißen oder gelblichen Fritte, deren sandige Bestandteile durch ein alkalinisches Flußmittel gebunden sind. Die Glasur setzt sich aus einer rein weißen, zinnoxydhaltigen Schicht zusammen, über welche ein durchscheinendes, durch Metalloxyde mehr oder minder gefülltes leichtflüssiges Glas in oft erheblich dicker Schicht geschmolzen ist. Die Zeichnung ist in schwarzen

Umrissen gegeben, die flachfarbig ausgemalt sind; bläuliches Kupfergrün, dunkles Ziegelrot, bisweilen reines Messingrot und Koblatblau sind die vorherrschenden Töne. Hyacinthen, Nelken, Rosen und Cypressen sind die am häufigsten vorkommenden Pflanzenmotive; Löwen, Leoparden, Hirsche, Antilopen, Hasen, Pferde und Pfauen findet man als figürliche Darstellungen, zuweilen auch Männer und Frauen in persischer Tracht. Nicht selten sind auch die Wiedergaben von Galeeren, Booten und segelnden Schiffen. (Fig. 75.)

Unsere kleine Sammlung wurde zumeist durch die dankenswerte Hilfe des Herrn Professor Dr. Gropengießer aus Heidelberg in Athen zusammengebracht. Die meisten Stücke entstammen dem 16. Jahrh., nur wenige sind aus dem 17. Jahrhundert.



(Fig. 75.) Rhodische Fayencen.

Henkelkanne, gelblicher Grund mit Ranken, Blätter grau-grün, Blumen braun-rot. Unten am Fuß ein Saum mit Zickzackmuster, oben ein mäanderartiges Muster.

Höhe 22 cm.

Henkelkanne, bläulichgrüner Grund, mit Streumuster, am Halsansatz kleiner Schuppenfries.

Höhe 18,5 cm.

Bauchiger Krug, weißlicher Grund, am Halsansatz ein Schuppenfries, darüber und darunter ein Rosettenfries. Breiter Henkel.

Höhe 12 cm.

Runde Flasche, schwach gewölbt, vorn und rückwärts abgeflacht, auf dem vortretenden Mittelschild Streublümchen, darum einzelne Ranken und Blätter sitzend. Grund bräunlich-weiß, Ornament rot, grün und braun.

Höhe 15 cm.

Teller, auf dem tiefen Spiegel eine Pflanze mit größeren, sich überkreuzenden Zweigen. Rot, blau und grün auf hellem Grunde. Auf dem Rande Zickzackmuster mit eingefügten Blüten.

Durchmesser 26,5 cm.

Teller, im Spiegel eine männliche Figur mit Turban, in ein verschnürtes Gewand gekleidet, eine Blume in der Rechten. Daneben zwei Ranken mit Blumen, in blau, rot und grün, mit schwarzen Konturen. Auf dem Rande S-förmige Figuren, schwarz auf weiß, abwechselnd mit spiralartigen Knöpfen auf schwarzem Grunde.

Durchmesser 24,5 cm.

Teller, stark grünliche Farbe, im Spiegel ein nach rechts gerichtetes Pferd, darunter und darüber Zweige mit Blüten. Auf dem Rande zweierlei Streublümchen. Ornament grün, braun und schwarz. Am Rande beschädigt, über dem Pferde abgestoßenes Stück.

Durchmesser 24 cm.

Teller, blaßgrünliche Farbe, im Spiegel ein nach rechts steigender, gekrönter Leopard, darum vom Rande ausgehende Zweige mit Blüten. Ornament rot, blau, grün, schwarz. Rechts eine Ecke ausgesprungen.

Durchmesser 24,5 cm.

Teller, stark grünlicher Grund, im Spiegel ein nach rechts gerichteter Vogel, von Zweigen mit Blüten umgeben. Auf dem Rande ein Zickzackmuster. Ornament blau, grün, rot.

Durchmesser 24,5 cm.

Teller, in der Mitte eine Cypresse, umgeben von zwei symmetrischen Pflanzen mit Blüten. Auf dem Rande zwischen schmalen Streifen Streublümchen abwechselnder Form. Fond schwach grün, Ornament rot, blau und grün.

Durchmesser 25 cm.

Teller mit distelartiger Ranke im Spiegel, die sich mit einer Pflanze samt Tulpen und anderen Blüten durchdringt. Auf dem Rande Zickzackfries mit Zwickelfiguren. Fond grünlich, Ornament rot, blau und grün.

Durchmesser 29 cm.

Teller, blau-grün, auf dem Rande Dreiecks-Ornamente, im Spiegel verschiedene Sechsecke ineinander, im Innersten eine große Rosettenblume. Braunschwarze Umfassungslinie.

Durchmesser 25 cm.

Teller, blau-grün, auf dem Rande Dreiecks-Muster, im Spiegel an einem Zweige eine große Blume,

ſeitlich abzweigend ein anderer ringsumlaufender Zweig mit Blüten. Mittelblume braun, Umfaſſungslinien braun-ſchwarz.

Durchmeſſer 25,5 cm.

Tiefer Teller mit mattgrünem Grunde, im Spiegel fünf Tulpen, auf dem Rande Blätter und Blumen abwechſelnd.

Durchmeſſer 24 cm.

Tiefer Teller, blaß-grün mit blau und grünſchwarz dekoriert. Im Spiegel ein Kreis mit Blütenzweigen, am Rande in Dreiecks-Feldern kleine Blüten. Durchmeſſer 33.5 cm.

Tiefer Teller, blau-grün mit Dreiecks-Ornamenten auf dem Rande, in der Mitte großes Granatapfelmuſter, das von Tulpen und anderen Blüten umgeben iſt. Muſter rot-braun, grün und blau mit ſchwarzen Rändern. Durchmeſſer 26,5 cm.

Waffen.

117 Nummern.

Herr Dr. Eduard Springsfeld in Aachen ſchenkte den größten Teil der Waffenſammlung ſeines in Freiburg i. Brg. verſtorbenen Bruders, Herrn Paul Springsfeld, dem Muſeum. Aus dieſer Sammlung ſeien folgende Stücke beſonders angeführt:

Faſanenflinte mit Steinſchloß, zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts. Der gezogene Lauf iſt achtkantig und mit teilweiſe verwiſchtem Ornament graviert. Der Schaft ganz aus Nußbaumholz, reich mit Bein und Perlmutter eingelegt. Längs des Laufes teils phantaſtiſche Tierfiguren zwiſchen Arabesken, teils Hunde Haſen verfolgend. Der elegant gegliederte, rehfußförmige Kolben hat entſprechendes Dekor, auf dem innern Anſchlag ein Gewirr von Hunden um eine ovale Perlmutterplatte, dazwiſchen wiederum Kreiſe und Roſetten, auf dem Aeußern die Darſtellung einer Bärenjagd. Die Kantenbänder ſind mit Trachtenfiguren in länglichen Feldern graviert. Auf dem Deckel ſieht man einen Mann mit einem Katzenkopf ſamt Pfeil und Bogen, darüber die Zahl 4. Sehr ſchöne, vortrefflich gearbeitete Waffe.

Länge 122 cm.

Früher im Beſitz des Muſeums Chriſtian Hammer in Stockholm. (Fig. 76, 1.)



(Fig. 76.) Lunten-, Rad- und Steinſchloßgewehre aus der Sammlung Springsfeld.

Fasanenflinte mit Radschloß. 16. Jahrh. Der gezogene Lauf achtkantig und mit vertieftem Ornament verziert. Der Schaft ganz Nußbaumholz, mit Bein und Perlmutter reich eingelegt. Längs des Laufes Rankenornament, um Rosetten gruppiert. Aehnlicher Dekor kehrt bei dem eleganten, rehfußförmigen Kolben wieder, dazwischen sitzen Hasen und auf dem innern Anschlag ein Löwe zwei Hasen tötend, auf dem äußern ein Jäger, der einen Eber in den Rachen schießt, sowie auf einem aufgelegten Bandstück eine Dame, die neben einem Herrn vor einer Stadt steht und auf einen Hirsch anlegt. Auf dem Deckel die Zahl 1550. Die Federn des kunstvollen Schlosses sind mit gravierten Platten gedeckt.

Länge 120 cm. (Fig. 76, 2.)

Hinterlader-Luntenschloßgewehr mit langem Dillenbajonett. 17. Jahrh. Der runde Lauf ist seiner ganzen Länge nach mit Ornamentwerk und Medaillons mit Krieger- und Tierfiguren, Büsten etc. dazwischen in Eisenschnitt dekoriert und an seinem hintern Ende mit einer 11,5 cm langen, durch einen Hebel zu öffnenden Zündkammer zur Aufnahme der Ladung versehen. Der Schaft besteht aus schwarzgefärbtem Nußbaumholz mit Elfenbeineinlage: auf den Seiten verschiedene Tierfiguren in buntem Wechsel, und zwar auf der Unterseite im Negativ (schwarz auf weiß). Auf dem Kolben außen Perseus, den Drachen tötend, innen Neptun auf zwei Meertieren, hinter ihm ein Triton. Gute und sehr seltene Waffe.

Länge des Gewehres 112 cm, des Bajonetts 86 cm.

Stammt aus der Sammlung Cullmann, später in der Sammlung auf Schloß Benatek (Böhmen). (Fig. 76, 3.)

Damen-Radschloßflinte. Italienische Arbeit, 17. Jahrh. Der gezogene Schaft zehnseitig, gegen den Kolben geriefelt und bezeichnet „Antonio Franzino". Der ganze Schaft aus Nußbaumholz, der sich in einem flachrunden Kolben verbreitert, hat eingelegtes Schnörkelwerk in Silber sowie eine Rosette am Kopf. Das Schloß sowie der Abzugsbügel sind sauber gearbeitet und profiliert.

Länge 109 cm.

Früher im Besitz des Museums Christian Hammer in Stockholm. (Fig. 76, 4.)

Kurze Radschloßflinte. Wahrscheinlich italienische Arbeit, 17. Jahrh. Der gezogene Lauf nach der Mündung zu rund, nach oben achtkantig mit der vertieften Marke V. Der Schaft Nußbaumholz mit Beineinlagen; seitlich des Laufes eine fortlaufende Ranke mit Blättern zwischen zwei länglichen gravierten Schildern, die sich auch auf dem beilartig ausgeschweiften Schaft fortsetzt. Dieser trägt außerdem noch Cherubsköpfchen in Ovalscheiben und an der Kolbendünnung des innern Anschlages phantastische Seetiere, während an der Unterseite ein langgezogenes Flechtband erscheint. Kleine Plättchen mit eingravierten Maskarons und Fabelgestalten finden sich am Kolbenende sowie am untern Teile des Schaftes.

Länge 84 cm. (Fig. 76, 5.)

Radschloßgewehr. Deutsch, 17. Jahrh. Der achtkantige gezogene Lauf mit der Bezeichnung „C. F. Klassenbach in Penig". Der Schaft Nußbaumholz mit Beineinlagen: längs des Laufes Rankenwerk mit Tierköpfen. Der Kolben ist am innern Anschlag stark verbreitert und ausgeschweift. Er zeigt einen Bären zwischen Ranken sowie an der breitesten Stelle zwei kursächsische Wappen zwischem ähnlichem Dekor wie zuvor, das auch auf der Unterseite erscheint und einen Kavalier mit dem Falken auf der Hand einschließt. Auf dem gleichfalls mit Ranken gezierten äußern Anschlag sitzt ein Schieber, der einen Behälter verschließt. Die Kolbenkappe besteht aus Horn. Auf dem Schloßkasten ist ein Jäger auf der Hirschjagd eingraviert. Die Schloßteile sind mit Knäufen und Profilen verziert. Der Abzugsbügel hat eine gewellte Form.

Länge 98 cm. (Fig. 76, 6.)

Radschloßgewehr, 17. Jahrh. Der achtkantige gezogene Lauf ist glatt, der dunkelbraune Schaft aus Nußbaumholz ist mit Bein eingelegt. Auf den Seiten des Laufes erscheinen Arabesken mit Delphinen darin und einem Hunde dazwischen auf der einen Seite. Der sich allmählich verbreiternde Schaft trägt auf dem innern Anschlage zwei Delphine am Kolbenhals und einen Hasen unter einem Baume am Kolben selbst, der einen glatten Deckel aus Bein hat. Auf dem Schloßblech ist die Marke G. O. eingraviert. Der Bügelgriff hat gewellte Form.

Länge 108 cm. (Fig. 76, 7.)

Flinte mit Feuersteinschloß, 18. Jahrh. Der lange runde Lauf ist am breitern Ende achtseitig und mit „Franz Gruber" signiert, außerdem ist eine Hirschmarke und eine 4 eingraviert. Der nur ungefähr ein Drittel des Laufes deckende Schaft aus Nußbaumholz ist an der Kolbendünne und an der Innenseite des Kolbenendes mit geschnitztem, aus C- und S-Schnörkeln zusammengesetztem Ornament verziert. Gravierte Messingplatten mit ähnlichen Motiven kehren unten am

Lauf, an der Innenſeite des Mittelſchaftes und auf dem Kolbenrücken wieder, der glatte Kolbenſchuh iſt etwas gewölbt. Der hölzerne Abzugsbügel iſt gleichfalls mit einer Meſſingplatte beſchlagen. Auch das Schloß hat vertiefte Ornamente.

Länge 133 cm.

Windbüchſe. Aachener Arbeit, 18. Jahrh. Der runde Lauf iſt lang und eng, der braungeſtrichene flach-koniſche Hohlkolben aus Eiſen iſt beledert und hat einen mit einem Stern und einem Bogenfries gravierten Schuh. Der längliche Schloßkaſten trägt außer leichten Frieſen und einem Stern die Signatur „P. J. Pariſis à Aix-la-Chapelle".

Länge 155 cm.

Japaniſche Luntenflinte. Der Schaft beſteht aus ſchwarzem Holz mit Tieren und Zweigen mit Früchten, ſowie einer Zickzackbordüre an dem ſtark ausgeſchweiften Kolben, alles in Goldlack ausgeführt.

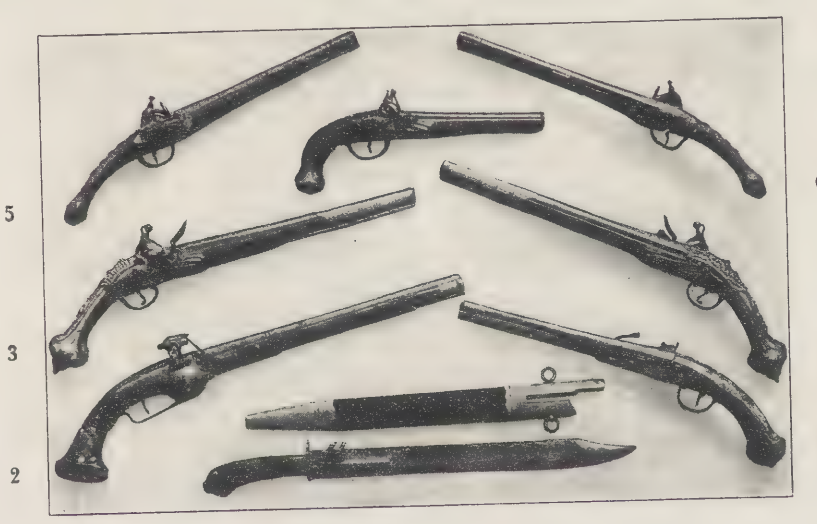
Länge 144 cm.

Luntenſchloßpiſtole. Anfang des 16. Jahrh. Der grosskalibrige, runde, am breitern Ende achtkantige Lauf trägt die Jahreszahl 1538 (?). Der ganze Schaft iſt aus Nußbaumholz, in Bein und und Perlmutter eingelegt mit Schnörkelwerk, dazwiſchen Tierfiguren (Haſen, Hunde, Vögel) und Büſten. Einfacher Kolbenſchuh und Abzugsbügel aus Eiſen. Das Luntenſchloß iſt rückſchlagend, die Pfanne hat Regenſchutz, der Hahn fehlt. Am Kolbenſchuh eine Marke: ein Herz, das in drei Feldern abgeteilt die Buchſtaben J. G. S. zeigt und an dem oben ein griechiſches Kreuz mit einer 4 verbunden ſitzt.

Länge 48 cm. (Fig. 77, 1.)

Früher im Beſitz des Muſeums Chriſtian Hammer in Stockholm.

Radſchloßpiſtole. Anfang des 16. Jahrh. Der leicht gravierte, in den Vertiefungen vergoldet geweſene Lauf iſt am breiten Ende achtkantig. Der ganze Schaft aus Birnbaumholz iſt in Bein und Perlmutter eingelegt, zwiſchen Linienornament



(Fig. 77.) Piſtolen aus der Sammlung Springsfeld.

erſcheinen allerhand Tiere: Haſen von Hunden verfolgt, Vögel, eine Chimäre und Roſetten. Das rückwärtsſchlagende Feuerſteinſchloß iſt profiliert, auf dem Schloßblech ſind Haſen und ein Vogel eingraviert. Der ſchmale Abzugsbügel trägt Arabesken, der hölzerne Ladſtock läuft in Beinhülſen.

Länge 60 cm. (Fig. 77, 2.)

Ein Paar Steinſchloßpiſtolen. Deutſche Arbeit, Rokoko. Der koniſche Lauf iſt blau angelaufen und trägt die Signatur: „Jacob Kuchenreuter" ſowie deſſen vergoldete Marke: ein nach links gerichteter Reiter mit den Initialen I. T. K. Der ganze Schaft aus Nußbaumholz iſt mit Rocaille-Ornament geſchnitzt, der gekrümmte Kolben mit einem glatten Meſſingſchuh verſehen. Aus Meſſing ſind auch der Abzugsbügel, das Schloßſchild auf der Innenſeite und die Hülſen für den Ladeſtock. Bei beiden Schlöſſern ſind die Steine erhalten.

Länge 27 cm.

Ein Paar Steinſchlosspiſtolen. Türkiſche Arbeit, 17. oder 18. Jahrh. Der brünierte Lauf iſt am untern Ende achtkantig und mit dreierlei türkiſchen Marken bedeckt. Der ganze Schaft aus Nußbaumholz iſt unterhalb des Laufes gerautet und mit Blattwerk geſchnitzt. Reiches Flecht- und Rankenornament ziert den eiſernen Kolbenſchuh. Bügel und Schloßblech ſind graviert.

Länge 34,5 cm. (Fig. 77, 3 u. 4.)

Ein Paar Steinſchloßpiſtolen. Orientaliſche Arbeit, 17. oder 18. Jahrh. Der vom Runden allmählich ins Achteck übergehende brünierte Lauf trägt vier gleiche vergoldete Marken. Der ganze Schaft beſteht aus Meſſing, er iſt mit Spiral- und Frieslinien graviert ſowie mit Nagelköpfen und rotem Email verziert und endigt in einem langgezogenen Knaufe. Die Schloßteile ſind ſauber ausgeführt und graviert. Hierzu ein eiſerner Ladeſtock.

Länge 46 cm.
(Fig. 77, 5 u. 6.)

Ein Paar Steinſchloßpiſtolen. Bosniſche oder orientaliſche Arbeit, 17. oder 18. Jahrh. Der

runde, oben abgeflachte Lauf ist damasziert und trägt am unteren Ende einen Maskaron mit teilweiser Goldtauschierung. Der ganze Schaft aus Nußbaumholz steckt samt dem Laufe bis über ein Drittel der äußern Länge in einer kupfernen, versilberten Hülse mit Feldereinteilung und Arabesken in Treibarbeit, unten läuft eine dünne Röhre nach Art eines Ladestockes daran entlang. Der übrige Lauf und der Kolben sind durch geschnitzte Spirallinien und in Silber tauschiertes Linienornament reich verziert. Besonders prächtig ist der Mittelschaft und der Kolbenhals durch aufgelegte silberne Knäufe und Rauten mit Filigran verbunden und durch rote Steine dekoriert. Der Kolbenschuh hat eine spitz zulaufende Form und ist in versilbertem Kupfer getrieben. Der eiserne Abzugsbügel ist in Silber, verschiedene Schloßteile in Gold tauschiert.

Länge 54 cm.

Jagdbeil mit Steinpistole. 16. Jahrhundert. Auf dem stark nach unten gebogenen Beile ist beiderseits je ein Vogel auf einem Aste eingraviert. Der Schaft aus Mahagoni, in Elfenbein und Perlmutter eingelegt mit Aarbesken, dazwischen Hunde Hasen verfolgend und phantastische Tierköpfe. Am Griffende eine Kappe aus Elfenbein mit eingebrannten Blumen. Kleines Schloß.

Länge 74 cm.

Früher im Besitz von A. Ullmann, München.

Hirschfänger mit Doppel-Steinschloßpistole. Italienische Arbeit, 16. Jahrh. Die breite geschweifte Klinge ist prächtig geätzt mit Laubranken und Arabesken, zwischen denen einerseits die lebendig komponierte Darstellung einer Hirschjagd und dem Namen Batsche, andererseits ein vergoldetes Wappen mit der Devise „Per ogni casa" und der Marke A B erscheint. Längs der Wurzel laufen beiderseits kleine Steinschloßpistolen, deren Läufe Rankenwerk und einen Eber in vergoldeter Aetzmalerei zeigen. Auf dem Stichblatt der Name P. Bruni eingraviert; leicht geschweifter Horngriff mit gravierter Eisengarnitur. Braune Sammetscheide, gleichfalls mit gravierter Eisengarnitur. Interessantes Stück.

Länge 64 cm. (Fig. 77, 7.)

Früher im Besitz von A. Ullmann, München.

Kirchliche Kunst.

22 Nummern.

Hausaltar. Auf dem mit vergoldeten Engelsköpfchen geschmückten Sockel erheben sich auf jeder Seite zwei Säulenpaare aus Marmor, die eine in Kupfer getriebene, vergoldete Dornenkrönung flankieren und zugleich ein Gesims tragen. Daneben erhebt sich ein Aufbau, in dem die Verkündigung in gleicher Technik wie die Dornenkrönung dargestellt ist und wieder von je zwei Säulen auf jeder Seite begrenzt wird. Bekrönt ist dieser Aufbau von einem Aufsatze, der in einer Nische eine kleine Madonna mit Kind birgt.

Der ganze Altar ist 123 cm hoch. (Fig. 78.)

Süddeutsch, 17. Jahrh.



(Fig. 78.) Hausaltar, Süddeutsch, 17. Jahrh.

Getriebenes Vortragkreuz aus Messing. Ueber der Kugel mit der Einstecktülle erhebt sich das Kreuz, dessen Balkenenden in Lilienform gehalten sind und die ein reiches getriebenes Ornament im Stile Louis XV. an der Vorder- und Rückseite bedeckt.

Höhe 72 cm.

Aus der Kirche zu Bardenberg, um 1760.

Totenschild. Der Schild ist aus Eichenholz, ein übereckgestelltes Quadrat mit einfachem, schwarzem Rahmen, auf dem in Goldschrift die Unterschrift zu lesen ist: „Ao 1616 dē Aprilis starb die wohledle ehr und viel teugētreiche fraw lutgart harff geboren von Nesselroeth fraw zu Alstorff hart und Bernensberg, Erbhofsmeisterin des Fürstenthumbs deren Seel Gott begnade." Auf grünem, getupftem Grunde liegt der rote Schild mit dem wagerechten schwarzen Doppelzingel. Der Spangenhelm mit der roten und schwarzen Helmdecke zeigt als Kleinod einen wachenden Hund mit dem schwarzen Doppelzingel um den Hals.

Aus der Kirche zu Berensberg.

(Fig. 78.)

Doppelkreuz von Wilson, London. Das aus Silber getriebene, 74 cm hohe Kreuz erhebt sich auf einer breit ausladenden, fünfeckigen Platte, die eine Art Mauerkranz trägt, der wohl, ebenso wie bei den alten Radleuchtern, das himmlische Jerusalem darstellen soll. Der Griffknauf des Kreuzes zeigt in durchbrochener Arbeit die Ranken eines Weinstockes, um den sich ein drachenartiges Ungetüm windet, das, von schweren Ketten gefesselt, mit wütendem Bisse sich zu befreien sucht. Die monumentale Wucht des Kreuzes wird durch feine Reliefs gemildert. Am Fuße des Kreuzstammes sehen wir einen Fries mit drei Schiffen, die am Bug die Namen der drei Weisen aus dem Morgenlande, Caspar, Melchior und Balthasar tragen, so die Anbetung der heiligen drei Könige versinnbildlichend. Auf den Endigungen des Kreuzes und auf der Rückseite sind dann noch kleine Medaillons mit den Vertretern des Tierkreises, Löwe, Stier, Steinbock etc. Auf dem Kreuzpunkte baut sich ein an der Spitze mit einem Opale geschmücktes Gewölbe vor, so ein kleines Kapellchen bildend, in dem die Madonna verehrend vor dem Kinde kniet.

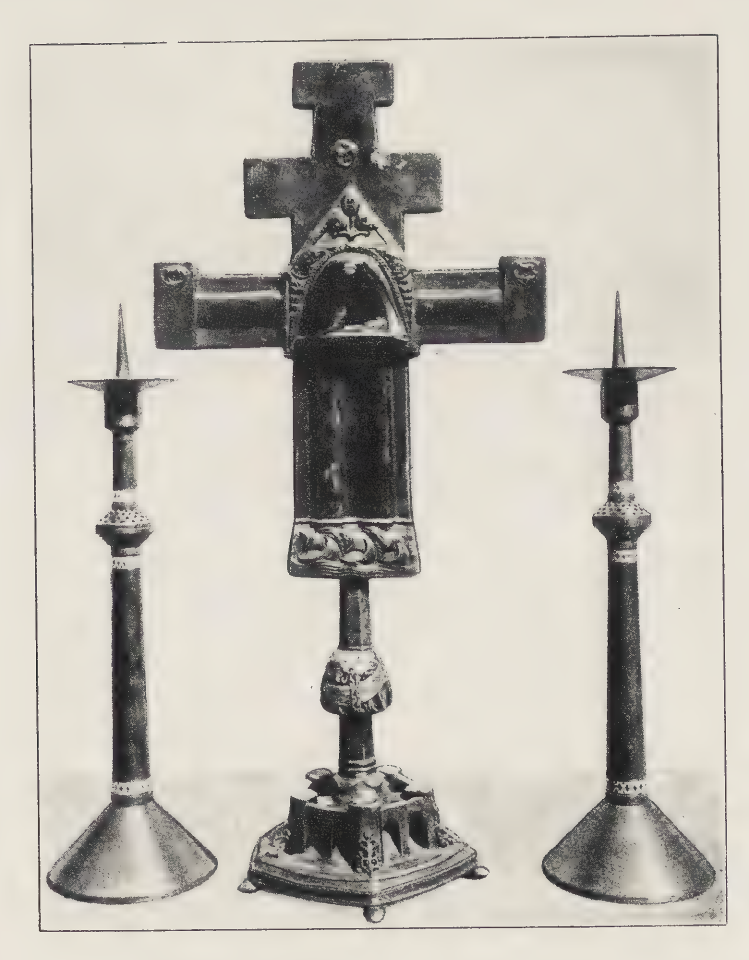
Die gedankentiefe, reiche Symbolik machen dieses feine Beispiel englischer Goldschmiedekunst ebenso interessant wie die dezente Verwendung farbiger Steine und die glückliche Verteilung des Reliefschmuckes. (Fig. 79.)

Geschenk von Herrn Hofgoldschmied Heinrich Steenaerts, hier.

Zwei Altarleuchter, entworfen von Professor Peter Behrens, ausgeführt von Stiftsgoldschmied Bernhard Witte. Die Leuchter, in Messing gearbeitet, sind in ganz straffen, einfachen Formen gehalten, wie dies die Abbildung Nr. 79 zeigt. Ihr einziger, sehr vornehm wirkender Schmuck sind die feinen in blau und grün gehaltenen geometrischen Emailornamente.

Höhe 52 cm.

Geschenk von Herrn Stiftsgoldschmied Bernhard Witte, hier.



(Fig. 79.) Doppelkreuz und zwei Altarleuchter.



(Fig. 80.) Glaswand im sog. Burtscheider Zimmer (aus dem Hause Hauptstraße 28).

Verzeichnis der Mitglieder des Museums-Vereins im Jahre 1908.

Ehrenmitglieder:

Dr. Ignaz Beissel, 29. Januar 1879 († 25. März 1887).
Josef Schiffers, 29. Januar 1879 († 19. August 1889).
Graf Gregor Stroganoff, 2. September 1880.
Barthold Suermondt, 4. November 1882 († 1. März 1887).
Ludwig von Weise, 8. Januar 1884.
Dr. Alfred von Reumont, 24. Januar 1884 († 27. April 1887).
Dr. Peter Wings, 1. April 1891 († 12. April 1893).
Robert Suermondt, 23. Oktober 1894.
Dr. Alexander von Swenigorodskoi, 23. Okt. 1894 († 10. Okt. 1903).
Elise Suermondt, 19. März 1897.
Otto Suermondt, 19. März 1897.
Alfred Coumont, 28. Februar 1902.

Stifter:

Brockhoff, Richard, Rentner.
Günther, Bernhard, Fabrikant.
Kern, Albert, Fabrikant.
Mathée, Wilhelm, Rentner.
Meisow, Franz, Rentner.
Nellessen, Theodor, Rittergutsbesitzer.
Pastor, Wwe. Kommerzienrat Artur, geb. Kannegießer.
Rahlenbeck, Heinrich, Fabrikant.
Suermondt, Artur, Rentner.
Kesselkaul, Robert, Geh. Kommerzienrat.

Vorstand:

Vorsitzender: Oberbürgermeister Veltman.
Stellvertreter: Professor Wüllner, Geh. Regierungsrat †
Schriftführer: Dr. Schweitzer, Museumsdirektor.
Schatzmeister: Artur Suermondt, Rentner.
Beisitzer: Dr. Adam Bock, Rentner.
Beisitzer: G. Frentzen, Professor.
Beisitzer: Dr. Reumont, Landrat.
Beisitzer: Pfarrer Schnock.
Beisitzer: Kunstmaler Bücken.
Beisitzer: Geh. Regierungsrat Professor Dr. Henrici.
Beisitzer: Geh. Justizrat Dr. K. Springsfeld.
Rechnungsprüfer: Robert Kesselkaul, Geh. Kommerzienrat.
Rechnungsprüfer: Wilh. Mathée, Rentner.
Rechnungsprüfer: E. Pastor, Regierungs-Assessor a. D.

Mitglieder:

Abele, Eberhard, Kunstgewerbeschuldirektor
Adam, Alfred, Dekorationsmaler
Adams, Hubert, Justizrat
Adenaw, Eduard, Stadtbauinspektor
Albert, Dr. med. Lud., Spezialarzt
Alles, Mathieu, Architekt
Arbens, Karl, Rentner
Arens, Dr. Eduard, Oberlehrer
Arnold, Eduard, Professor
Arnold, Hermann, Kunstgewerbeschullehrer
Arnold, Wilhelm, Tuchfabrikant
Arntz, Frau, Amtsgerichtsrat
Auerbach, J., Tuchfabrikant

Bachem, Wilhelm, Kaufmann
Baetge, Frau Clemens
Bannier, Frau Emil
Barth, Karl, Oberlehrer
Baum, Dr. A., Geh. Medizinalrat
Baumgarten, D., Bankier
Baur, Otto, Kaufmann
Baurs, Hub. Emanuel, Oberpfarrer
Beaucamp, Karl, Justizrat
Beaucamp, Dr. Eugen, Sanitätsrat
Becker, Wilhelm, Kgl. Oberlehrer, Dipl.-Ing.
Beduwe, Hubert, Rentner
Beissel, August, Nadelfakrikant
Beissel, Louis, Geh. Kommerzienrat
Beissel, Stephan, Nadelfabrikant
Bellesheim, Dr. Alfons, Dompropst
Berndorff, Josef, Fabrikant
Berndt, Frau Wwe. Fritz, Rentnerin
Beissel, Alexander, Hauptmann a. D.
Beucken, Carl, Rentner
Bienen, Theodor, Zeichenlehrer
Biermann, Friedrich, Bankdirektor
Bischoff, Adolf, Gutsbesitzer
Bischoff, Arnold, Rentner
Bischoff-Kuetgens, Frau Wwe. Ignaz, Rentnerin
Bitter, Max, Kaufmann
Blaise, Clemens, Spediteur
Blaise, Wilhelm, Spediteur
v. Blanckart, Freiin Clementine, Rentnerin
Blumenthal, Georg, Oberleutnant z. D.
Bock, Dr. Adam, Rentner
Bockelmann, Karl, Schlachthof-Direktor
Boehmer, Professor Adolf
Bohlen, Johann, Justizrat
Bohlen, Wilh., Kaufmann
Bohrer, Alois, Stadtbauinspektor
Böhncke, Robert, Stadtsekretär
Böing, Frau Otto
Bösken, Josef, Kaufmann
Bolkenius, Dr. Werner, Zahnarzt
Bonsch, Josef, Tuchfabrikant
Borchers, Dr. Wilh., Geh. Reg.-Rat., Prof. a. d. Techn. Hochschule
Brach, Dr. Karl, Amtsgerichtsrat
Branchart, Albert, Ingenieur
Brand, Franz, Kaufmann
Bräuler, Dr. Ludw., Geh. Reg.-Rat., Prof. a. d. Techn. Hochschule
Braun, Franz Karl, Rentner
Brauser, Paul, Ober-Ingenieur
Brecher, Jakob, jr., Architekt
Breiser, Josef, Architekt und Gewerbeschullehrer
Brockhoff, Ludw., Stiftskanonikus
Brockhoff, Richard, Rentner
Brocks, Hans, Reisender
Brouhon, Lambert, Kaufmann
Brüggemann, Karl, Kaufmann
Brügmann, Fräulein Ernestine
Bruls, Albert, Fabrikant
Buchkremer, Josef, Prof. an der Techn. Hochschule
Bücken, Karl, Bankier
Bücken, Eduard, Apotheker
Bücken, Franz, Kaufmann
Bücken, Hugo, Kaufmann
Bücken, Peter, Kunstmaler
Bündgens, Franz, Maschinenfabrikant
Bündgens, Franz, Kaufmann
Bündgens, Ludw., Maschinenfabrikant
Büsgen, Fritz, Hauptmann u. Kompagniechef
Buggisch, Paul, Dekorateur
Bungenberg, Fritz, Kaufmann
Burger, Karl, Bildhauer
Buschmann, Fräulein Lina, Rentnerin

Cadenbach, Dr. Hugo, Gerichts-Assessor
Cahen, Leo, Rentner
Capellmann, Otto, Justizrat, Kgl. Notar
Carl, Johannes, Architekt
Caspar, Peter, Gym.-Oberlehrer
Cassalette, Julius, Fabrikbesitzer
Charlier-Huffmann, Ernst, Rentner
Charlier, Hermann, Rentner
Chorus, Josef, Rentner
Claessens, Eugen, Kaufmann
Classen, Johannes, Kaufmann
Classen, Dr. Josef, Arzt
Classen, Martin, Rentner
Cockerill, Fräulein Adele, Rentnerin
Cockerill, Frau Wwe. Charles, Rentnerin
v. Coels von der Brugghen, Freiin Josefine, Rentnerin
Cohn, Josef, Apotheker
Conen, Josef, Brennereibesitzer
Coßmann, Adolf, Kaufmann
Coßmann, Johann, Möbelfabrikant
Cremer, Mart. Hub., Kaufmann
Creutzer, Hans, Buchhändler
Cron, Frau Heinrich
Croon, Adolf, Tuchfabrikant
Croon, Albert, Rentner
Croon, Gust. Heinr., Tuchfabrikant
Croon, Otto, Tuchfabrikant
Croon, Rudolf, Kaufmann
Croon, Frau Wwe. Richard, Rentnerin
Cüpper, Johannes, Kommerzienrat
Curio, Paul, Rentner

Dahmen, Frau Wwe. Franz
Dahmen, Frau Wwe. Landgerichtsrat
Daverkosen, Fräulein Bertha, Rentnerin
Dechamps, Karl, Tuchfabrikant
Dechamps, Nikolaus, Rentner
Delhaes, Karl, Kaufmann
Delius, Karl, Dr.-Ing., Geh. Kommerzienrat
Delius, Gustav, Rentner
Delius, Robert, Tuchfabrikant
Deterre, Josef, Buchdruckereibesitzer
Deterre, Victor, Zeitungsverleger
Diepgen, Martin, Kaufmann
Dinkler, Prof Dr. Max, Oberarzt
Doemens, August, Justizrat
Doerner, Paul, Pfarrer
Drecker, Prof. Dr. Josef, Oberlehrer
Dremel, Fritz, Hotelbesitzer
Dremel, Georg, Hotelbesitzer
Dremel, Joachim, Hotelbesitzer
Drisch, Josef, Holzhändler
von den Driesch, Erich, Bildhauer
Drory, James, Direktor der Gasanstalt
Drouven, Gustav, Tuchfabrikant

Ebeling, Heinrich, jr., Kaufmann
Effenberg, L., Buchdruckereibesitzer
Eggert, Wilh., Landbauinspektor
Eisler, Moritz, Fabrikdirektor
Elbers, Karl, Rentner
Emonds-Alt, Michael, Kunstmaler
Engels, Prof. Dr. Carl, Oberlehrer
Engels, Franz, Bau-Unternehmer
Erasmus, Albert, Tuchfabrikant
Erasmus, Fritz, Tuchfabrikant
van Erckelens, Dr. Franz, Arzt
Erckens, August, Tuchfabrikant
Erckens, Joh. Alfred, Tuchfabrikant
Erckens, Maximilian, Tuchfabrikant
Erckens, Frau Wwe. Geh. Kommerzienrat Oskar, Rentnerin
Erckens, Richard, Kommerzienrat
Erich, Max, Kgl. Notar
Ervens, Josef, Rentner
Esser, Aug., Städt. Bureau-Direktor
Esser, Josef, Rentner
Etschenberg, Hubert, Kaufmann
Evers, August, Bildhauer
Eversheim, Walter, Architekt

Fendel, A., Kaufmann
Ferber, August, Tuchfabrikant
Ferno, Frau Generalmajor
Fey, Ignaz, Ingenieur
Finger, Josef, Spinnereibesitzer
Firmanns, Frau H. J., Rentnerin
Fisch, Josef, Leutnant
Fischer, J., Kgl. Oberlehrer
Fischer, Max, Architekt
von Fischerz, Bodo, Fabrikant
Flocke, Wilh., Architekt
Flocken, Johannes, Zeichenlehrer
von Forckenbeck, Gustav, Oberst a. D.



(Fig. 81.) Rechte Wand im sog. Burtscheider Zimmer (aus dem Hause Hauptstraße 28.)

Franck, Frau Johanna
Franck, Fräulein Minna, Rentnerin
Franck, Dr. Peter, Geh. Sanitätsrat
Franck, Viktor, Kaufmann
Francken, Alfred, Kaufmann
Frentzen, Georg, Kgl. Reg.-Baumeister, Prof. a. d. Techn. Hochschule
Fritz, Prof. Dr. Alfons, Gym.-Oberlehrer
Froitzheim, Albert, Kaufmann
von Fürth, Freifrau, Rentnerin

Gaedke, Max, Direktor
Gatzen, Heinrich, Justizrat
Geelen, Frau Wwe. Alfonse, Rentnerin
Geisler, W., Regierungsrat
Geldermann, Wilh., Rentner
Geller, Edmund, Rentner
Georgi, Karl Heinr., Verlagsbuchhändler
Georgi, Wilh., Direktor d. Aach. Verl.- u. Druck.-Ges.
Gercke, Robert, Maler u. Lehrer a. d. Kunstgewerbeschule
Gerstengarbe, Heinrich, Zeichner
Geschwandtner, Dr. Leo, Direktor d. Viktoriaschule
Geuljans, Fräulein Maria, Rentnerin
Giani, Josef, Kaufmann
Giesen, Josef, Rentner
Giesen, Winand Josef, Holzhändler
Gilljam, Louis, Kaufmann

Glasmachers, August, Geh. Reg.-Rat
Goblet, Alfons, Seifenfabrikant
Gockel, Dr. Matthias, Arzt
Göbbels, Matthias, Stiftskanonikus
von Goerschen, Rich., Rentner
von Goerschen, Rob., Rentner
Goertz, Anton, Kaufmann
Goertz, Theodor, Kaufmann
Goldstein, Dr. L., Arzt
Gollrad, K. J., Kunstmaler u. Lehrer a. d. Kunstgewerbeschule
Goossens, Paul, Ingenieur
Goossens, Siegfried, Ingenieur
Gottschalk, Dr. Julius, Rechtsanwalt
Grave, Heinr., Zigarrenfabrikant
Groeningen, Louis, Kaufmann
Gründgens, Gustav, Rentner
Gülle, Louis, Amtsgerichtsrat
Günther, Bernhard, Lederfabrikant
Guttentag, Philipp, Tuchfabrikant

Habes, Rob., Kaufmann
Hahn, Johannes, Regierungsrat
Hahn, Frau Siegmund
Hainer, Friedrich, Zeichenlehrer
von Halfern, Gustav Adolf, Rentner
von Halfern, Friedrich, Gutsbesitzer †
Hamacher, August, Rechtsanwalt
von Hammacher, Karl, Kgl. Polizei-Präsident
Hammels, J. J., Kaufmann

Hammes, Heinr., Kaufmann
Hansen, Prof. Hugo, Direktor
Haschke, C., Maschinenfabrikant
Hasenclever, Max, Direktor
Hasenclever, Frau Kommerzienrat
Hasse, Oberstleutnant a. D.
Haußmann, Karl, Prof. a. d. Techn. Hochschule
Hecht, Arthur, Tuchfabrikant
Heckert, Otto, Generalmajor z. D. und Kommandant
Heinemann, Frau Wwe. Carl
Heinemann, Georg, Kaufmann
Heinen, Dr. Leonh. Josef, Arzt
Heinrigs, Jean Emil, Buchdruckereibesitzer
Helding, Eduard, Vorsteher d. Präparanden-Anstalt
Hellenthal, Dr. Wilh., Arzt
Hellge, Oskar, Architekt
Hellmann, A., Geh. Justiz.-Rat
Hemmer, Josef, Maschinenfabrikant
Henn, Johann, Bankdirektor
Henrich, Eugen, Fabrikant
Henrich, Ferdinand, Kaufmann
Henrici, Friedr. Wilh., Geh. Reg.-Rat, Prof. a. d. Techn. Hochschule
Hergett, Frau Wwe. Carl, Rentnerin
Herman, Anton, Fabrikant
Hermann, Fräulein Anna, Vorsteherin der Mädchen-Mittelschule
Hermens, Fräulein Laura, Rentnerin

Hermsen, Fräulein Lina, Rentnerin
Hertz, Fräulein Anna
Hertzog, Adolf, beig. Bürgermeister
Herz, Louis, Kaufmann
Herzberg, Gotthold, Kaufmann
Heucken, Emanuel, Kaufmann
Heusch, Albert, Fabrikant
Heusch, Josef, Bautechniker
Heusch, Karl, Fabrikant
Heuschen, Karl, Kaufmann
Heuser, Alfred, Kaufmann
Heymann, Hermann, Kaufmann
Heymann, Josef, Kaufmann
Hild, Franz Josef, Oberlehrer
Hilden, Emil, Kaufmann
Hilden, Wilh., Kaufmann
Hirsch, Isidor, Kaufmann
Hirtz, August, Rentner
Hirtz, Julius, Rentner
Hirtz, Otto, Tuchfabrikant
Hoeninghaus, Frau Ww. Wilh., Rentnerin
Hoffmann, Frau Alexander
Hohmann, Frau Ww. C. Fr., Rentnerin
v. Holling, Moritz Freiherr, Rentner
Holtermann, William, Kaufmann
Honigmann, Friedr., Bergwerksbesitzer
Honigmann, Moritz, Sodafabrikant
Houben, Franz, Kaufmann
Houben, Gustav, Kaufmann
Houben, Frau Viktor
Hoyer, Karl, Hotelbesitzer
Hoyer, Oskar, Kaufmann
Hüffer, Leo, Rentner
Hüffer, Robert, Maschinenfabrikant
Hüllen, Dr. Karl, Fachvorstand d. gewerbl. Schulen
Hürth, Hermann, Architekt
Hupertz, Karl, Bergassessor
Huppertz, Josef, Rentner

Jacobi, Albert, Buchhändler
Jacobi, Hans, Kaufmann
Jannes, Fritz, Kaufmann
Jansen, Paul, Stadtkassenbuchhalter
Jantzen, Julius, Rechtsanwalt
Jantzen, Frau Ww. Landrat, Rentnerin
Jantzen, Leopold, Rentner
Jarislowsky, Ludw., Tuchfabrikant
Jecker, Robert, Nadelfabrikant
Imdahl, Adam, Bankdirektor
Ingenohl, Julius, Fabrikant
Intra, Alex, Hotelbesitzer
Joerissen, Dr. Albert, Rechtsanwalt
Joerissen, Ludw., Geh. Justizrat
Jordis, Frau Ww. August, Rentnerin
Jost, August, Oberinspektor der Aachener und Münchener Feuerversicherung †
Isphording, J., Reg.- u. Baurat
Junkbecker, W., Nadelfabrikant
Junkers, Hugo, Prof. a. d. Techn. Hochschule
Jungbluth, Hermann

Kaatzer, Frau Ww. Herm., Buchdruckereibesitzerin
Kaether, Ernst, Hauptmann
Kalkbrenner, Josef, Maler
v. Kapff, Prof. Dr. Sigm., Webeschuldirektor
Kappes, B., Sekretär
Kauert, Karl, Antiquitätenhändler
Kaufmann, L., Ingenieur
Kaufmann, Sanitätsrat Dr. Mich., Arzt
Keiler, Ludw., Kaufmann
Keller, Julius, Gutsbesitzer
Keller, Frau Ww. R., Rentnerin
Keller, W., Geh. Baurat
Keller, Wilh., Architekt
Keppler, Franz, Rentner
Kern, Albert, Kratzenfabrikant
Kersten, Paul, Kaufmann
Kersting, Dr. Georg, Arzt u. Zahnarzt
Kessel, Josef, Rentner
Kesselkaul, Gustav, Tuchfabrikant
Kesselkaul, Dr. Ludw., Chemiker
Kesselkaul, Rob., Geh. Kommerzienrat
Kinting, Anton, Kaufmann
Kintzlé, Friedr, Betriebs-Direktor †
Kirdorf, Adolf, Geh. Kommerzienrat
Kirdorf, Frau Max
Klausener, Alfons, beig. Bürgermeister
Klein, Max, Rechtsanwalt
Kleinschmit, Hermann, Tuchfabrikant
Klinckenberg, Eugen, Kunstmaler
Klockmann, Dr. Friedr., Prof. a. d. Techn. Hochschule
Klöres, H., Polizei-Kommissar
Knein, H., Landgerichtsdirektor
Knops, Ferdinand, Kommerzienrat
Knops, Hugo, Tuchfabrikant
Knops, Fräulein Maria, Rentnerin
Koch, Dr. Erich, Arzt
Koellges, Paul, Gerichtsassessor
Königs, Adolf, Nadelfabrikant
Königsberger, Frau Ernst
Königsberger, Frau Paul
Koetter, Dr. Ernst, Prof. a. d. Techn. Hochschule
Kohn, Karl, Kaufmann
Koppen, Dr. H., Zahnarzt
Kosbab, Josef, Reg.- u. Geh. Baurat
Krabbel, Dr. Heinrich, Geh. Sanitätsrat
Krahforst, Hermann, Kunstmaler u. Lehrer a. d. Kunstgewerbeschule
Krall, Dr. Walter, Staatsanwalt
Krämer, Georg, Architekt
Krapoll, Frau Dr. Konrad
Krapoll, Herm. Josef, Amtsgerichtsrat
Kratz, Johann, Gemälderestaurateur
Krebs, Adolf, Kunstmaler
Krebs, Frau Adolf
Krebs, Rudolf, Kaufmann
Kremer, Frau Sanitätsrat Dr. J.
Kremer, Dr. Emil, Arzt
Kremer, Ferdinand, Kaufmann
Krusing, Ferdinand, Tuchfabrikant
Küpper, Johann, Maler
Küppers, Alois, Landgerichtsrat
Küppers, Karl, Prokurist
Kuetgens, Fräulein Elise, Rentnerin
Kuetgens, Paul, Kaufmann
Kunitz, Frau Ww. Gustav, Rentnerin
Kunz, Artur, Buchhändler
Kux, Josef, Justizrat, Rechtsanwalt

Labes, Dr. Ernst, Chemiker u. Ingenieur
Lammertz, Leo, sen., Nadelfabrikant
Lammertz, Leo, jun., Nadelfabrikant
Lanser, Emil, Kaufmann
Larisch, Karl, Kaufmann
Laue, Albert, Kaufmann
Lauffs, Franz H., Restaurateur
Lauffs, Franz, Kaufmann
Laurent, Josef, Kgl. Baurat
von Lavergne-Peguilhen, Georg, Ober-Reg.-Rat
Lehmann, Dr. Hermann, Professor, Syndikus der Handelskammer
Leiwesmeier, Steuerinspektor
Lejeune, Fräulein Henriette
Lejeune, Robert, Kaufmann
Lennertz, Xavier, Spinnereibesitzer
Letailleur, Alfons, Kunstgewerbeschullehrer
Lewy, Philipp, Kaufmann
Lieck, W. F., Kaufmann
Liese, Josef, Oberlehrer
Lingens, Erich, Kaufmann
Lingens, J. Hubert, Tuchfabrikant
Lingens, Heinrich, Rentner
Linse, Winand, Ingenieur
Linzen, Matthias, Stadtsekretär
Lipkens, Léon, Kaufmann
Lippmann, Jakob, Tuchfabrikant
Lippmann, Otto, Tuchfabrikant
Lochner, Rudolf, Tuchfabrikant
Loersch, Albert, Tuchfabrikant
Loersch-Beaucamp, Frau Ww. Arth., Rentnerin
Lohmann, Heinrich, Fabrikant
Longard, Dr. C., Arzt
Lorsbach, Leo, Apothekenbesitzer
Lucius, Karl Leonhard, Rentner
Lürcken, Jakob, Justizrat
Lürig, Fritz. Kgl. Baurat
Lüttger, Fräulein Ada
Lüttger, Hugo, Zigarrenfabrikant
von Luttitz, Hans, Hauptmann
Luxembourg, Frau Ww. Sanitätsrat Dr., Rentnerin

Maatzen, Fräulein Mathilde
Mackenstein, Josef, Gewerbeschullehrer
Magery, Maurice, Betriebs-Direktor
Manasse, Magnus, Kaufmann
Marwedel, Prof. Dr. Georg, Oberarzt
Marx, Robert, Tuchfabrikant
Mataré, Franz, Direktor
Mathée, Albert, Kaufmann
Mathée, Iwan, Kaufmann
Mathée, Wilhelm, Rentner
Mathée, Frau Wilh.
Mathée, Siegfried
Mathée, Helmuth
Mathée, Fräulein Hildegard
Mathée, Fräulein Edith
Matzerath, Frau Justizrat Rudolf
Mayer, Fräulein Berta
Mayer, Friedrich, Kaufmann

Mayer, Frau Ww. Sanitätsrat Dr. G.
Mayer, Dr. Joſef, Gymn.-Oberlehrer
Mayer, Leo, Kaufmann
Mayer, Oskar, Rentner
Mehler, Karl, Kommerzienrat
Mehler, Max, Dipl.-Ingenieur
Mendelſon, Dr. Max, Direktor des ſtatiſt. Amtes
Menghius, Conr. Wilh., Fabrikant
Mercken, Werner Joſef, Rentner
Merzenich, Joſef, Tuchfabrikant
Meſſow, Franz, Rentner
Metz, Gerhard, Bezirks-Schornſteinfegerm.
Meyer, Heinrich, Ingenieur
Meyer, Joſef, ſen., Tuchfabrikant
Meyer, M. E., Tuchfabrikant
Meyer, Paul W., Tuchfabrikant
Meyer, Willy, Tuchfabrikant
Meyerfeld, Otto, Fabrikant
Micheels, Paul, Inſtallateur
Michels-Rüben, J., Kaufmann
Middeldorf, Joſef, Juſtizrat, Rechtsanwalt
Middeldorf, Karl, Bürgermeiſter a. D.
Mies, Ewald, Bildhauer
Moeller, Max, Rentner
Moeller, Ulrich, Kaufmann
Moll, André, Weingroßhändler
Monheim, Herm. Joſ., Fabrikant
von Montigny, Freiherr Karl Ferrand, Stadtbaurat
Mosengel, F. G., Hofbuchhändler
Moſer, Max, Kaufmann
Müller, Dettmar, Hauptmann a. D.
Müller, Eugen, Kaufmann
Müller, Johannes, Bildhauer
Müller, Dr. Moritz, Stadtbibliothekar
Müller-Brüggemann, Frau Ww., Rentnerin

Naus, Emil, Kaufmann
Nelleſſen, Dr. Franz, Rentner
Nelleſſen, Georg, Gutsbeſitzer
Nelleſſen, Dr. Hans, Rechtsanwalt
von Nelleſſen, Freifrau Karl, Rentnerin
von Nelleſſen, Freiherr Dr. Karl, Rittergutsbeſitzer
Nelleſſen, Theodor, Rittergutsbeſitzer
Nellgen, Ernſt, Hotelbeſitzer
Neuerbourg, J. B., Kaufmann
Neumann, Fritz, Fabrikant
Neumann, Hubert, Rentner
Neunerdt, Alfred, Bergwerksdirektor
Ney, Frau Amanda, Rentnerin
Ney, Felix, Fabrikant
Noeſſel, Frau Dr. Karl
Nordmeyer, Dr. P., Privatdozent
Nieſſen, Joſef, Kaufmann

von Obſtfelder, Volkmar, Oberſtleutnant a. D.
Oerder, Theodor, Kaufmann
Oetiker, Robert, Dekorationsmaler
Offermann, Emil, Kaufmann
Ohligſchläger, Karl, Bankier
Opdenhoff, Ernſt, Fabrikant
Opdenhoff, Frau Wwe. Ernſt, Rentnerin
Ophorſt, Lambert, Kirchenmaler
Oppenhoff, Franz, Kgl. Kreisſchulinſpektor
Oslender Wilh., Juſtizrat, Rechtsanwalt
Oſter, Franz, Rechtsanwalt
Overbeck, Paul, Reg.- und Forſtrat
Oeſtreicher, Fräulein Nelly, Kunſtmalerin

Papé, Hugo, Rentner
Pappert, Anton, Maſchinenfabrikant
Paſtor, Artur, Nadelfabrikant
Paſtor, Charles, Kgl. Landrat
Pastor, Emil, Spinnereibeſitzer
Paſtor, Emil, Reg.-Aſſeſſor a. D., Tuchfabrikant
Paſtor, Willy, Nadelfabrikant
Pauwels, Franz, Rentner
Pauwels, Karl, Maſchinenfabrikant
Pelmann, Hubert, Kaufmann
von Pelſer-Berensberg, Otto, Kgl. Niederländiſcher Konſul
Pelzer, Albert, Stadtbaumeiſter a. D.
Pelzer, Ludw., Geh. Reg.-Rat, Oberbürgermeiſter a. D.
Pelzer, Otto, Fabrikant
Peters, Oskar, Maſchinenfabrikant
Philip, Karl, Kaufmann
Piedboeuf, Lambert, Bildhauer
Pinagel, Leo, Kaufmann
Pip, Karl, Kaufmann
Polch, Max, Juſtizrat
Polis, Peter, Kaufmann
Pöſchel, Karl, Kaufmann
Pourrier, Hugo, Gym.-Vorſchullehrer
Printz, Guſtav, Nadelfabrikant
Püngeler, Paul, Landgerichtsrat
Püngeler, Rudolf, Amtsgerichtsrat a. D.
Pütz, Fräulein Clara
Pützer, Heinrich, Ober-Ingenieur
Pullem, Wilh., Asphaltgeſchäft

Quaſebart, Joſef, Fabrik-Direktor
Queck, Jakob, Metzger
Querinjean, Jean, Zigarrenfabrikant
Querinjean, Frau Joſef
Querinjean, Servatius, Zigarrenfabrikant
Quirini, Paul, Bankbeamter
Quirll, Karl, Prof. a. d. Techn. Hochſchule

Raacke, Frau Julius
Raacke, Wilh., Kaufmann
Rademaker, Frau Sanitätsrat Dr. J.
Radermacher, Frau Juſtizrat H.
Rahlenbeck, Heinr., Nadelfabrikant, Iſerlohn
Rau, Friedr., Kaufmann
Redenz, Dr. Paul, vereid. Chemiker
Rehniſch, Guſtav, Prokuriſt
Reiners, Ferdinand, Geh. Juſtizrat †
Renner, Frau Willy
Repenning, H., Lehrer a. d. Preuß. höh. Fachſchule für Textilinduſtrie
von Reth, Kaſpar, Kunſtmaler
von Reth, Johann, Eichmeiſter.
Reumont, Dr., Landrat in Erkelenz
Reumont, Artur, Studierender
Reuters, Auguſt, Kunſtmaler
Reuther, Karl Peter, Rentner
Reuver, Theodor, Rentner
Rey, Dr. Joſef G., Arzt
Ritter, Guſtav, Tuchfabrikant
Roderburg, Joſef, Rentner
Roerings, Auguſt, Spinnereibeſitzer
Roerings, Eduard, Spinnereibeſitzer
Rohmer, Fräulein Lilly, Kunſtmalerin
Rooſen, Frau Heinrich
Roſenberg, Emil, Kaufmann
Roſenberg, Louis, Kaufmann
Roßkothen, Robert, Tuchfabrikant
Roſſum, Fritz, Kaufmann
Roſſum, Heinrich, Rentner
Roſſum Raphael, Kaufmann
Rothſchild, Adolf, Kaufmann
Rubarth, Heinrich, Kgl. Baurat
Rumpen, Joſef, Kaufmann
Rumpen, Peter, Hochofen-Betriebschef, Völklingen a. d. S.
Rüttgers, Max, Juſtizrat, Rechtsanwalt

Sackarndt, Prof. A., Oberlehrer
Salm, Dr. Felix, Kgl. Notar
Sammeck, Kgl. Regierungsbaumeiſter
Saul, Samuel, Fabrikant
Savelsberg, Karl, Dipl.-Ingenieur, Direktor d. Elektr.- & Waſſerwerke Aachen
Savelsberg, Prof. Dr. Heinr., Gymn.-Oberlehrer
Schauff, H. N., Rentner
Scheben, Georg, Kaufmann
von Scheibler, Freifr. Ww. Henriette, Rentnerin
Scheins, Dr. Martin, Gymn.-Direktor
Scheins, Peter, Rentner
Schell, Dr. Joſef, Gymn.-Oberlehrer
Schervier, Auguſt, Kratzenfabrikant
Scheuer, Albert, Geh. Juſtizrat
Schiffers, Albert, Direktor
Schiffers, Franz, Poſamentier
Schleicher, Robert, Prokuriſt
Schlenter, Wilhelm, Kaufmann
Schlöſſer, Dr. Jakob, Arzt
Schmid, Dr. Max, Prof. a. d. Techn. Hochſchule
Schmidt, Frau Ww. Wilh.
Schmitz, Prof. Heinrich
Schmitz, Ludw., Landgerichtspräſident
Schmitz, Prof. Dr. Matthias †
Schmitz, Frau Ww. M., Rentnerin
Schmitz, Matthias, Stadtſekretär
Schmitz, Nikolaus, Rektor
Schnabel, Heinrich, Kaufmann
Schneiders, Albert, Architekt
Schnock, Heinr., Strafanſtalts-Pfarrer
Schnütgen, Prof. Max
Schoemann, Joſef, Kaufmann
Schollen, Dr. Franz, Landrichter
Scholten, A., Zivil-Ingenieur
Scholz, Jakob, Kgl. Oberlandmeſſer
Scholz, W., Branddirektor
Schornſtein, Herm., Direktor des Eſchweiler Bergwerks-Vereins
Schrader, Friedr., Regierungsrat
Schreyer, Johann, Goldſchmied
Schröder, A., Zahntechniker
Schröder, Fritz, General-Direktor d. Aach. u. Münch. Feuerverſich.-Geſellſchaft
Schroeder, Dr. Martin, Arzt



(Fig. 82.) Linke Wand im sog. Burtscheider Zimmer (aus dem Hause Hauptstraße 28).

Schroeter, Erich, Regierungsrat
Schüll, Wilh., Tuchfabrikant
Schumacher, Georg, Buchhändler
Schumacher, P. Jakob, Kaufmann
Schumacher II, Dr. Karl, Sanitätsrat
Schumacher, Michael, Rentner
Schunk, Karl, Kaufmann
Schüermann, Theodor, Kaufmann
Schurp, Emil Adolf, Buchhändler
Schwamborn, Wilhelm, Rentner
Schwan, Frau Robert
Schweitzer, Adolf, Kaufmann
Schweitzer, Dr. Herm., Museumsdirektor
Schweitzer, Fräulein Maria
Schwiening, Gustav, Buchhändler
Schwinges, Wilh., Spediteur
Schwemann, Aug., Professor
Semper, Dr. Max, Privatdozent
Senff, Karl, Bankdirektor
Seyffard, Ernst, Rentner †
Seyler, Karl, Nadelfabrikant
Siebel, Otto, Kaufmann
Siebel, Frau Ww. Robert, Rentnerin
Sieben, Karl, Prof., Reg.-Baumeister
Sieberg, Nik., Kunstgewerbeschullehrer †
Sieberg, Karl, Apotheker
Simons, Hermann, Tuchfabrikant
Sinn, Franz, Kaufmann
Sinn, Frau Ww. Fritz
Sinn, W., Kaufmann

Sonanini jr., Peter, Kaufmann
Souheur, Arnold, Spediteur
Spelz, Jos., Kaufmann
Springsfeld, Fräulein Anna
Springsfeld, Dr. Eduard, Arzt
Springsfeld, Karl, Geh. Justizrat
Stahlhuth, Eduard, Orgelbaumeister
Starmanns, Josef, Dichter
Statz, Matthias, Kaufmann
Statz, Adam, Amtsgerichtsrat
Steenaerts, Heinrich, Hofgoldschmied
Steffens, Joh. Jos., Rentner
Steffens, Fräulein Maria
Stegemann, Oskar, Professor u. Bergschuldirektor
Stein, Theodor, Kaufmann
Steinbrecht, Ernst, Betriebsdirektor
Steinhauer, Karl, Tuchfabrikant
Stephan, Karl, Rentner
Stern, Emil, Kaufmann
Stern, Ludw.. Kaufmann
Stirm, Dr. Karl, Chemiker u. Lehrer a. d. Preuß. höh. Fachschule f. Textilindustrie
Stettner, Karl, Fabrikant (Düren)
von Stoesser, Fritz, Bankdirektor
Storp, Geh. Regierungsrat
Straeter, Dr. August, Arzt
Striebeck, C., Maschinenfabrikant
Stroof, Rich., Kaufmann
Struben, Karl, Architekt

Struch, Bernh., Tuchfabrikant
Suermondt, Artur, Rentner
Suermondt, Emil, Rentner
Suermondt, Henry, Rentner

Talbot, G., Kommerzienrat, Eisenbahnwagenfabrikant
Talbot, Dr. Gustav, beig. Bürgermeister
Talbot, Frau Ww. Kommerzienrat, Rentnerin
Thalheim, Wilibald, Rentner
Thelen, Arnold, Apotheker
Thempel, Wilh., Architekt
Thier, Rud., Dipl.-Ingenieur, Kgl. Oberlehrer
Thier, Frau Rudolf
Thissen, A., Nadelfabrikant
Thissen, Dr. Josef, Arzt
Thoma, Dr. Josef, Sanitätsrat
Thyssen, A., Apotheker
Thyssen, Eduard, Apotheker
Thyssen, Edmund, Architekt
Thywissen, Adolf, Rentner
Trostorff, Rich., Kaufmann
Tull, Matthias, Geh. Kommerzienrat
Tücking, Max, Amtsgerichtsrat

Urban, Adolf, Kaufmann

Vequeray, Jos., Tuchfabrikant
Veltmann, Philipp, Oberbürgermeister
Vendel, Josef, Professor
Vervier, Josef, Kaufmann

Vigier, Stephan, Färbereibesitzer
Vischer, Erwin, Museums-Assistent
Vogelgesang, Karl, Rentner
Vogeno, August, Stadtsekretär
Vollbracht, Otto, Landgerichtsdirektor
Vonderbank, Jakob, Vergolder
Vonhoff, Paul, Kaufmann
Vossen, Leo, Kommerzienrat
Voß, Prof. Dr. Georg
Düllers, Dr. Herm., Augenarzt

von Wagner, Frau Ww. Geheimrat Emil, Rentnerin
Wahl, Georg, Kaufmann
Waldthausen, Konrad, Tuchfabrikant
von Waldthausen, Herm., Rentner
von Waldthausen, Frau, Rentnerin
Wallach, Moritz, Tuchfabrikant
Wangemann, Dr. Paul, Zahnarzt
Weber, Georg, Kaufmann
Weber, Peter, Seifenfabrikant
Wehrens, Ludw., Kaufmann
Weishaar, Karl, Ingenieur u. Fabrikant
Weitz, Winand, Rentner
Welter, Heinrich, Rechtsanwalt
Welter, Max, Kaufmann
von Werner, Major
Wette, Franz, Erster Staatsanwalt
Weyer, Frau Ww. Geh. Ober-Justizrat
Weyers, Rodrigo, Buchhändler
Widenmann, Emil, Kunstschlossereibesitzer
Wiebecke, Alfred, Oberstadtsekretär
Wilbert, Eberhard, Bildhauer
Wilden, Alo, Kaufmann
Wilden, Wilh., Rentner
Wilden, Dr. Willy, Rechtsanwalt
Wings, Frau Ww. Dr. Peter, Rentnerin
Wirth, Rich., Generalagent
Witte, Bernhard, Stiftsgoldschmied
von Witzleben, Frau Erich
Wohlfarter, A., Reg. Baumeister
Wolff, Wilhelm, Ober-Pfarrer
Wüllner, Adolf, Geh. Reg.-Rat, Prof. a. d. Techn. Hochschule †
Wüst, Dr. Fritz, Geh. Reg.-Rat., Prof. a. d. Techn. Hochschule

Zarth, Albert, Stadtrentmeister a. D.
Zimmermann, F. H., Kaufmann
Zimmermann, Wilh., Ober-Ingenieur
zur Hosen, Fräulein Emilie, Rentnerin
Zündorf, August, Rechtsanwalt







